


DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA
Taylor Institution.

SITZUNGSBERICHTE

DER

KAIS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE CLASSE.

BAND CXXXIV.

X.

ABHANDLUNGEN

ZUM

ALTDEUTSCHEN DRAMA.

VON

RICHARD HEINZEL,

WIRKL. MITGLIEDE DER KAIS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.

WIEN, 1896.

IN COMMISSION BEI CARL GEROLD'S SOHN

BUCHHÄNDLER DER KAIS. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN.



Druck von Adolf Holzhausen,
k. und k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

Seit längerer Zeit mit den Vorarbeiten zu einer Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter beschäftigt, habe ich einige Beobachtungen gemacht, welche einerseits über das abgegrenzte Gebiet hinausgehen, sich auf das weltliche Drama des 15. Jahrhunderts oder auf die Bühne des 16. Jahrhunderts beziehen, andererseits wegen ihres historischen Charakters nicht in die rein poetische Beschreibung passen würden. Indem ich sie hier mittheile, habe ich zu bemerken, dass die angeführten Beispiele nur in Bezug auf die dramatische Literatur Deutschlands bis zum Ende des 16. Jahrhunderts aus zusammenhängender Lecture hervorgegangen sind, während was ich aus fremden Literaturen oder aus der deutschen jenseits dieses Zeitraumes anführe, sich nur zufällig angeschlossen hat. — Von dramatischen Liturgien, die den eigentlichen Gottesdienst angehören, sind nur Nürnb. Ostf. und Wien. Ostf. berücksichtigt.

Die arabischen Ziffern beziehen sich, wo es nicht anders angegeben ist, auf die Verse; eine unbezeichnete römische nach einem Dramentitel zeigt den Act, eine solche mehr einer arabischen Act und Scene an. Die Verszahlen können auch auf die vorhergehende Spielanweisung gehen.

Die nach ihrer häufigeren oder selteneren Benutzung mehr oder minder verkürzten Titel der Dramen sind am Schlusse erklärt, wo auch die Fundorte der Dramen und ausführlicheren Titel der sonst citierten Werke angegeben sind.

Wo die Aufzählung nicht durchaus alphabetisch ist, da ist sie es innerhalb gewisser Zeiträume, so dass die Stücke,

deren Handschriften ins 11. und 12. Jahrhundert fallen, als eine von den anderen durch einen Strich oder sonst geschiedene Reihe auftreten, ebenso jene, welche im 13., im 14., im 15., im 16. Jahrhundert aufgeschrieben sind.

I. Zu den geistlichen Schauspielen des Mittelalters als Texte betrachtet.

Der gewöhnlichste Titel der geistlichen Dramen — nicht der dramatischen Liturgien — des Mittelalters ist *ludus.* Stades Weihnachtsspiel (*ludus scenicus de nativitate Christi,* wenn der Titel alt ist). — Dor. (*ludus de sancta Dorothea*), Frankf. Pass. Dir., S. Gall. Pass., Innsbr. Fronl., Innsbr. M. Himm. (*ludus de assumptione beatae Mariae virginis*), Innsbr. Ost. H. (*ludus de resurrectione domini*), Kath. (*ludus de beata Katerina*), Trier. Ost. (*ludus de nocte pasche, de tribus Mariis et Maria Magdalena*), Wien. Pass. (*ludus paschalis*), Zehn Jungfr. (*ludus de decem virginibus*). — Alsf. Pass., Cass. Weihn. (*ludus de nativitate domini*), Eger. Pass. (*ludus de creacione mundi*), Erl. Dreik. (*ludus trium magorum. ordo et processus trium magorum*), Erl. Ost. H. (*ludus Judeorum circa sepulcrum domini*), Erl. Weihn. (*ludus incunabilis Christi*), Frankf. Pass. (*ludus de passione domini nostri Jhesu Christi*), Luz. Grabl. (*ludus de resurrectione Christi. ludus depositionis Jesu*), M. Magd. (*ludus Marie Magdalene in gaudio*), Sterzinger Christi Himmelfahrt (*ludus de ascensione domini*), Sterz. Mkl. (*ludus virginis planctus cum prophetis*), Sterz. M. Lichtm. (*ludus honestus de purificatione beatae virginis*), Wolf Mkl. (*ludus passionis domini nostri Jhesu Christi*).

Die deutsche Uebersetzung davon ist *spil*: Wien. Ost. H.

Ordo: Freis. O. Rach (*Ordo Rachelis*), Isaac und Rebecca (*Ordo de Isaac et Rebecca et filiis eorum recitandus*), — Frankf. Pass. Dir. (*ordo sive registrum de passione domini*), — Erl. Dreik. (*incipit ordo et processus trium magorum*).

Registrum: Frankf. Pass. Dir. (*Ordo sive registrum de passione domini*), — Künzelsauer Frohnleichnamsspiel (*Registrum processionis corporis Christi*).

Deutsch: *Register*: Don. Pass. *(das register des lidens Jhesu Christi zů sprůchen gesetzt, im mass das man das — woll spillen mag)*, Erlauer Spiele, s. Kummer S. XXVII, S. 167, Wackernell S. 6. — Heidelberger Passionsspiel *(das Register oder Ordenung vonn denn geschichtenn, marter vnd leyden Jhesu Christi)*.

Ordenung Heidelberger Passionsspiel, s. oben.

Planctus Bord. Mkl. *(planctus devotissimus beatissime Marie virginis cum misericordissima et devotissima nota. — planctus iste non est ludus nec ludibrium)*, Sterz. Mkl. s. oben.

Figur. Augsb. Ost. H. 2175 *Proclamator: Nun merckt ir allerliebsten mein, was die nåchst figur werd sein.* S. unten in der Erklärung der abgekürzten Titel. Der Titel ist auffällig. Denn sonst bedeutet Figur einen durch den Inhalt abgeschlossenen Theil des Stückes wie Actus, Historie; R. Brandstetter, Regenz S. 5[a]. 18[b]. 32[a].

Die Spielanweisungen sind bei den lateinischen Stücken (lat.) immer, bei den gemischten und ganz deutschen überwiegend, lateinisch.

Lateinisch. Bilsener Dreikönigsspiel (lat.), Freis. Her. (lat.), Freis. O. Rach. (lat.), Teg. Ant. (lat.), — Ben. Pass., Ben. Weihn. (lat.), Himmelg. Pass., Klosterneuburger Osterspiel (lat.). Muri. Ost. H., Nürnb. Ostf. (lat.), Stades Weihnachtsspiel, Strassburger Dreikönigsspiel (lat.), — Dor., Frankf. Pass. Dir., S. Gall. Pass., Jacob und Esau, Innsbr. Frohnl., Innsbr. M. Himm., Innsbr. Ost. H., Kath., Theoph. Stockh. (deutsch: 426. 538. 542), Trier. Mkl., Trier. Ost, Wien. Pass., Zehn Jungfr., — Alsf. Pass., Bord. Mkl., Cass. Weihn., Docens Marienklage, Eger. Pass., Erl. Dreik., Erl. Mkl., Erl. Ost., Erl. Ost. H., Erl. Weihn., Eroberung Jerusalems, Frankf. Pass., Friedb. Pass. Dir., S. Gall. Chr. Himm., S. Galler Marienklage, Himmelg. Mkl., Künzelsauer Frohnleichnamsspiel, Luzerner Marienklage, Luz. Grabl., M. Magd., Münchner Marienklage, Red. Ost. H., Sterzinger Christi Himmelfahrt, Sterz. M. Lichtm., Sterz. Mkl., Sterz. Ost., Wackernell S. 13. 40. 70. 78. 81. 103. 105. 124. 134, Wien. Ostf. (lat.), Wolf. Mkl. (deutsch: 220 *sal man spreken*), Wolf. Ost., Wolf. Sünd.

Deutsch. S. Gall. Weihn., Mastr. Pass., Prag. Mkl., Theoph. Helmst., Augsb. Ost. H., Augsb. Pass., Don. Pass. (lat. 2073), heil. Georg, Jutta, heil. Kreuz, Rhein. j. Tag., Theoph. Trier., Wien. Ost. H. (und latein), Heidelberger Passion.

Ueber Mischung von Deutsch und Latein in derselben Spielanweisung s. R. Haage, Dietrich Schernberg und sein Spiel von Frau Jutten, S. 8.

Die Spielanweisung steht im Indicativ, zuweilen auch Conjunctiv Praesentis. Bilsener Dreikönigsspiel, Freis. Her., Freis. O. Rach., Isaac und Rebecca, Teg. Ant., — Ben. Pass., Ben. Weihn., Klosterneuburger Osterspiel, Nürnb. Ostf., Stades Weihnachtsspiel, Strassburger Dreikönigsspiel, — Breslauer Marienklage, Dor., Frankf. Pass. Dir., S. Gall. Pass., S. Gall. Weihn., Jacob und Esau, Innsbr. Frohnl., Innsbr. M. Himm., Innsbr. Ost. H., Kath., Mastr. Pass., Prag. Mkl. Theoph. Stockh., Trier. Mkl., Trier. Ost., Wien. Pass., Zehn. Jungfr., — Alsf. Pass., Augsb. Ost. H., Augsb. Pass., Bord. Mkl., Cass. Weihn., Docens Marienklage, Don. Pass., Eger Pass., Erl. Dreik., Erl. Mkl., Erl. Ost., Erl. Ost. H., Erl. Weihn., Eroberung Jerusalems, Frankf. Pass., Friedb. Pass. Dir., S. Gall. Chr. Himm., S. Galler Mkl., heil. Georg, Jutta, heil. Kreuz, Künzelsauer Frohnleichnamsspiel, Luz. Grabl., Luzerner Marienklage, Münchner Marienklage, M. Magd., Red. Ost. H., Rhein. j. Tag, Sterzinger Christi Himmelfahrt, Sterz. Mkl., Sterz. M. Lichtm., Sterz. Ost., Theoph. Trier., Wackernell S. 13. 40. 70. 76. 78. 81. 103. 105. 124. 134, Wien. Ostf., Wien. Ost. H., Wolf. Mkl., Wolf. Ost., Wolf. Sünd., — Heidelberger Passionsspiel.

Das Futurum. Teg. Ant. 45 *cantabit,* — Frankf. Pass. Dir. 26ª. 91ª *cantabunt*, 38 *vocabit*, 45 *clamabit*, Kath. S. 160 *exibit*, S. 165 *veniet*, Zehn Jungfr. S. 18 *incipiet*, — Frankf. Pass. 1364 *cantabunt*, 4134 *clamavit* (?), Wien. Ostf. S. 251 *canent.*

Ein Praeteritum. Ben. Pass. 179 *tacebat*, S. Gall. Weihn. 17. 47 *sprach*, 377 *kom*, 410 *sprach und lopt got*, 459 *funden*, Jacob und Esau S. 426 *respondit, expavit et dixit*, Innsbr. M. Himm. 1 *exiit*, Mastr. Pass. 1. 9. 40. 1169. 1494 *sprag, sprach, sach, vil, lief*, Theoph. Helmst. immer *sprak*, 299 *horde*, Theoph. Stockh. 119 *plangebat*, 426 *sprak*, 538. 542. 454 *portavit*, 538. 542, — Augsb. Pass. 75 *Als ihesus war in Simonis*

haws sprach zů dem herren ihesu Maria Magdalena, Eger. Pass. 8243 *obstupuit*, Frankf. Pass. 4124 *clamabat*, Wien. Ost. H. S. 303, 15 *Da die ritter lagen, so sungen die engel.*

Statt eines Verbums für den Begriff *inquit*, *canit* begegnet *legit, legat.* Alsf. Pass. 7137 *Luciper videns per fenestram legit sub accentu prophecie: Quare rubrum est* u. s. w. *et dicit:* deutsche Reimpaare, S. Galler Marienklage 22, Luz. Grabl. 179. S. Mone, Altdeutsche Schauspiele S. 28 Anm. und Wien. Pass. 5 im Prolog *so muget ir von gőte hőren singen uñ lesen.*

Zuweilen ist die Spielanweisung in Versen abgefasst, doch kaum jemals durchgehend: Bilsener Dreikönigsspiel (Hexameter), Freis. Her. im Anfang, — Mastr. Pass. 1169 *Du Maria unsen here sach, du vil si ze sinen vussen ende sprach,* Theoph. Helmst. 261 *Do sprak Theophilus vromichliken alsus,* 285 *Do sprak Theophilus jamerliken alsus,* 403, Theophilus Stockh. 538 *Se gingen albedille Vor den prester unde swegen stille,* 542 *Theophilus al stille swech, Vor den prester dat he sik vlech.* S. Creizenach I 63. Im Freis. Her. scheint sie sogar notirt S. 56. — Metrische Spielanweisungen haben z. Th. auch die Résurrection (13. Jahrh.), Monmerqué S. 11, — und die Digby Mysteries, S. 180.

Für das erste Auftreten des Schauspielers auf der Bühne, oft in Form einer Procession, werden die Ausdrücke *produci, deduci, exire, egredi, procedere* gebraucht. Isaac und Rebecca S. 177 *Hoc cantu* (Eingangsgesang) *producendus est Ysaac usque ad lectum.* — Ben. Pass. *Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus.* — Frankf. Pass. Dir. *Primo igitur persone ad loca sua cum instrumentis musicalibus et clangore tubarum deducantur.* Innsbr. M. Himm. *Primo exiit Jhesus.* Innsbr. Ost. H. *Primo enim exiit Pylatus cum suis militibus.* — Bord. Mkl. S. 289 *primo exit dominus Jhesus cum cruce cum Johanne. Dominus Jhesus quum primo exit cum aliis quatuor personis —. Quum exeunt et quum intrant, faciunt tria paria.* 890 *Nota: quum exeunt, primo cantant psalmum sequens;* dementsprechend nach 890 *Quando intrant, cantant responsorium sequens.* Erl. Ost. H. *Tunc,* nach dem Silete der Engel, *exit Pilatus cum militibus.* Sterz. M. Lichtm. *et prius exit praecursor,* S. 100 *egrediantur de loco abscondito Joseph et Maria (?).*

Procedere: Teg. Ant. *His ita ordinatis primo procedit Gentilitas cum rege Babiloni,* s. 45. 50, — Erl. Weihn. *In cunabili Christi debent esse Maria, puer, Joseph, obstetrix et duo angeli et duo cithariste et pastor et Judeorum synagoga. Et procedunt usque ad locum, ubi ludus fieri debet.* Erl. Dreik. *Primo procedant duo angeli, et postquam venerunt ad locum stacionis, cantant.* — Deutsch blos *gen,* Wien. Ost. H. S. 298, 30 nach dem Prolog des Präcursors: *Pilatus und die juden gen mit im,* S. 299, 1 *Pilatus get uf das pallas.* Im Don. Pass. 1. 21 *her fůr gan.*

Im 16. Jahrhundert wird dafür ‚aufziehen' gebraucht; R. Brandstetter, Germania XXX 325. 342.

Das gänzliche Abtreten von der Bühne kann durch *recedere* ausgedrückt werden. Ben. Weihn. 232 *Hoc conpleto detur locus prophetis vel ut recedant vel sedeant in locis suis propter honorem ludi,* 241 *Deinde recedat Elisabeth, quia amplius non habet locum hec persona,* Trier. Mkl. S. 272, 15 *et sic recedunt totaliter et Maria cantat quod sequitur, et tunc etiam recedit.* Nach Marias Gesang schliesst das Stück. — In der Bord. Mkl. wird dies *intrare* genannt; s. die oben S. 5 angeführte Stelle. Erl. Ost. 1121 *Et sic recedit ortulanus,* Christus als Gärtner, um 1146 *in habitu sacerdotali* wiederzukommen. — S. Don. Pass. 3665 *Nu legend sy den Salvator in das grab und beschliessent das —. Und in dissem schlicht der Salvator uss dem grab und becleidet sich anders und leit sich den wider dar.*

Für das Hervorkommen der Schauspieler aus dem Bühnenstand, dem Standort findet man *exire, egredi, venire, procedere, transire, vadere, accedere,* auch *disponi, actum facere, paratum esse,* dazu entsprechende deutsche Verben. Freis. O. Rach. 94 *consolatrix accedens dicat.* — Ben. Pass. 1 *Postea,* nach der Eingangsprocession, an der Christus nicht Theil nimmt, *vadat dominica persona sola ad litus maris vocare Petrum et Andream,* 58 *Tunc accedat amator quem Maria salutet.* Ben. Weihn. 11 *Postea Daniel,* der nach der Angabe 1 seinen Standort neben Augustinus hat, *procedat prophetiam suam exprimens,* 38 *Tercio loco Sybilla gesticulose procedat,* 237 *Deinde Maria vadat casualiter nichil cogitans de Elisabeth vetula — et salutet eam.* 242 *qua (stella) visa tres reges a diversis partibus mundi veniant et ammirentur de apparitione talis stelle.* 398 *Modo veniat archi-*

synagogus zu Herodes, der ihn hatte rufen lassen. — Frankf. Pass. Dir. 352 *veniens ad paradysum (dominica persona)*, Innsbr. M. Himm. 921 *Et sic Maria vadit ad locum baptismatis.* Innsbr. Ost. H. 422 *Tunc prima (persona) exit cantando*, 434 *Secunda persona exit cantando*, 446 *Tertia persona exit cantando*, 1043 *Tunc Jhesus venit in specie hortulani*, 1081 *Jhesus venit cum vexillo.* Wien. Pass. 36 *Quo facto sit paratus Lucifer — et ducatur per diabolum ad sedem suam*, 279 *Maria Magdalena exeat in superbia cantans cum uno iuvene.* — Alsf. Pass. 620 *Deinde Luciper cum suis exeunt de Inferno*, 1044 *Disponatur Lucifer sub silencio ad doleum cum suis*, 1307 *et interim disponitur Samaritana que venit cum vase*, s. 2505 *Disponatur azinus in Jherusalem*, 3126 *Disponatus Sathanas*, 7642 *Hic disponatur Uriel ut sedeat super sepulcrum domini.* Bord. Mkl. S. 289 *virgo Maria quum facit actum suum vadit ad medium et aliquando vertit se ad filium ad orientem, aliquando ad occidentem, aliquando ad aquilonem, aliquando ad meridiem —. quandocumque fecit actum tuum vadit ad locum suum et stat a dextris (Christi)*, 890 *Nota: quum exeunt primo cantant psalmum sequens.* Eger. Pass. 441 *Et sub illo Salvator*, Gott Vater, *transit versus paradisum*, 2365 *Primus miles accedit ad Herodem dicens*, 2375. 2385. 2395. 7979 *Et sub illo venit Salvator in specie hortulani.* Erl. Dreik. 167 *Deinde veniant magi equitantes.* Erl. Ost. 1146 *Tunc dominica persona venit in habitu sacerdotali.* Erl. Ost. H. 1 *Tunc exit Pilatus cum militibus cantando*, 21 *Deinde Cayphas cum synagoga cantantes (veniunt).* S. Gall. Chr. Himm. 9 *Deinde sint congregati discipuli et mater domini cum duabus Mariis, et veniens Jhesus dicat eis.* Luz. Grabl. 31 *Deinde Joseph ab Arimathia cum duobus servis accedat Mariam inclinando se.* M. Magd. 298 *Luciper: Es wil ẹczund her aus gen ein frau, haiszt Magdalen*, 370 *Deinde exit Procus cantando.* Sterz. Mkl. S. 121 *quo finito* (dem gemeinsamen Gesang des Propheten) *procedit primus propheta Jeremias*, s. S. 125. 128. S. 131 *Tunc venit quartus propheta David*, S. 134 *Tunc procedit Simeon* (der fünfte Prophet), S. 136 *Tunc venit Jonas, propheta sextus*, S. 138 *quo finito* (Prophetenchor) *venit secundus iuvenis ad locum suum*[1]

[1] Was hier *ad locum suum* heisst, ist dunkel.

cum candelabro et dicit rigmum. Sterz. M. Lichtm. S. 100 *post istum cantum egrediantur de loco abscondito Joseph et Maria baiulans parvulum in manibus cum duobus angelis praecedentibus.*

Vereinzelt ist *intrare* für das Hinzutreten zu dem Standplatz eines andern, S. Gall. Pass. 51 *Tunc Judaei intrant ad Johannem dicentes.*

Für das Zurückkehren auf den Standplatz gilt *recedere, enweg gan.* Alsf. Pass. 2059 *et Martha et Maria Magdalena recedunt;* beide kommen noch wiederholt im Stück vor; 6839 *Et sic Maria recedit cum sororibus et cum aliis ad locum eius,* nach der Grablegung Christi. Cass. Weihn. 55 *Tum angelus recedit,* 75 *et sic recedit* (Joseph). *Tunc apparet ei angelus Gabriel;* Joseph bleibt also in seinem Standort sichtbar. Don. Pass. 3775 *den gand si enweg,* Christen- und Judenthum. Erl. Dreik. 67 *Et sic recedant pastores,* 239 *Et sic recedant,* die heil. drei Könige, 271 *Et sic recedant,* die heil. Familie. Sterz. Mkl. S. 139 *Tunc recedit Maria cantando.* Sterz. M. Lichtm. S. 109 *Replicando versus donec sacerdos cum ministris, Simeon cum servo, Anna cum ancilla recedant.* S. 110 *Joseph recipit puerum et recedit angelis praecedentibus.* S. 152 *Et tunc duae personae recedunt cantando,* Sterz. Ost. S. 154 *Et sic hortulanus recedit,* S. 160 *Tunc salvator recedit ad tempus* nach seiner Erscheinung bei Maria Magdalena, vor seiner Erscheinung bei den Aposteln, S. 162 *Et sic recedit* (Thomas oder Christus?). Wolf. Sünd. 2094 *Hiç recedit Moyses.*

Aber es ist nicht nöthig, dass immer ein Ausdruck wie *exire, procedere, venire* gebraucht wird, um das Herauskommen auf die Bühne vom Standplatz aus zu bezeichnen; s. Alsf. Pass. 133 *Hoc facto Luciper ascendit dolium,* natürlich muss er dabei die Hölle verlassen, Sterz. M. Lichtm. S. 100 *Tunc sit altare in medio ecclesiae vel loco congruo paratum, ad quod sacerdos quidem iudeus cum duobus ministris accedat cantando:* darauf *post istum cantum egrediantur de loco abscondito Joseph et Maria.*

Auch statt *recedere* können andere Verba gebraucht werden: Alsf. Pass. 400 *Sic omnes currunt ad infernum.*

Wie andererseits *procedere* und *recedere, venire, vadere ad, accedere ad, transire* von andern Orten als den Standplätzen

aus gemeint sein können. Ben. Pass. 4 *Postea vadat dominica persona ad Zacheum,* 8 *Hiis factis Jesus procedat ad Zacheum,* 11 *Jesus venit*, nachdem Jesus schon 2 ans Meeresufer zur Apostelwahl gegangen war. — Innsbr. M. Himm. 932 *Deinde recedit ad locum ieiunii*, Maria, nachdem sie beim *locus baptismatis* gewesen war, 439 *Maria iterum procedit ad locum passionis*, 966 *Maria iterum procedit ad locum pulture*, 966 *Maria iterum procedit ad locum ascensionis.* Innsbr. Ost. H. 1099 *Maria recedit* vom Grabe Christi, und spricht nun mit den Aposteln 1124. 1158. Trier. Mkl. S. 266, 2 *et sic recedunt,* Maria und Johannes, aber sie bleiben ganz in der Nähe des Kreuzes und kehren auf Christi Ruf zurück. — Eger. Pass. 423 *Et tunc Adam accedit ad Evam — et sumens pomum dicit,* 1857 *transit,* 7744 *Et sic transeunt*, die Grabwächter, *ad parvum spacium de sepulchro ad medium circuli,* 7764. 7798. 7902. 7995 *et sic ulterius procedit* (Maria Magdalena) *de ortulano*, 8013 *Et sic Maria recedit tercio modo ab ortulano.* Frankf. Pass. 2671 *Judas recedit suspendens eius ymaginem.* S. Gall. Chr. Himm. 17 *Et procedat Jhesus versus matrem eius*, nachdem er schon 9 zu den Aposteln und der Mutter gekommen war. Luz. Grabl. 51 *Deinde,* nach seinem Gespräch mit Maria, *vadat Joseph,* von Arimathia, *cum duobus servis ad Pilatum.* Sterz. Mkl. S. 121 *Duae personae simul accedunt tertiam et canunt,* S. 130 *Tandem venit Johannes,* S. 133 *Tunc iterum veniat Johannes*, während Johannes seit S. 120 auf der Scene ist.

Die Spielanweisung, welche sich auf die Rede des Schauspielers bezieht, das *Inquit,* gibt mitunter auch den Inhalt der Rede an. Teg. Ant. 50 *Tunc Imperator dirigit nuntios suos ad singulos reges et primo ad regem Francorum dicens:,* 94 *Tunc Imperator eum suscipiens in hominem et concedens sibi regnum cantat:.* — Ben. Pass. 8 *Hiis factis Jesus procedat ad Zacheum et vocet illum de arbore:,* 131 *Interim Judas veniat festinando et querat oportunitatem tradendi dicens:,* Ben. Weihn. 11 *Postea Daniel procedat prophetiam suam exprimens:*, 340 *Modo procedant reges usque in terram Herodis querendo de puero et cantando.* — Dor. S. 287, 27. 288, 7, S. Gall. Weihn. 410 *Maria sprach und lopt got,* Mastr. Pass. 17 *Hie wirt Lucifer*

virstosen, ende spricht vnse here:, 286 *Hie kumet der engel zo Joseppe ende bevilt ome Marien in sine hude:.* — Augsb. Pass. 297 *Salvator zů iohanni vnd petro vnd bevilcht inen von Bethania gen iherusalem zů gan, das aubentessen zů beraitten,* 323, Don. Pass. 2991, Eger. Pass. 825. 1361. 1761. 1795. 2209, S. Gall. Chr. Himm. 61, Rhein. j. Tag 384. 461. 687, Theoph. Trier. 46. 262. 268. 278. 336, Wien. Ost. H. S. 300, 12, Wolf. Mkl. 421 *Johannis lenit eam* (Maria):

Dass die Spielanweisung sagt, was während der folgenden Worte agirt werden soll, ist das Gewöhnliche. Es kommt aber auch vor, dass sie für die Action nach der Rede Vorschriften gibt. Dor. S. 293, 22 *Iterum Fabricius dicit ad tortores et facit paganos ducere ad decollandum.* — Alsf. Pass. 528 *et Johannes aspergit aquam super personam Salvatoris. Jhesus venit ad locum deputatum. Maiestas quoque cantat: Hic est filius meus dilectus et dicit rigmum: Sehet diez ist myn zarter sone* u. s. w. Erst dann kann Jesus auf seinen Standplatz zurückkehren. 5272 *Et imponatur ei corona spinea post rigmum sequentem,* Don. Pass. 2083 ff. die Juden schreien bei der Gefangennehmung: *Jhesum Nazarenum. Und tretten darmit hinder sich und fallent nider, denn facht der Salvator aber an und spricht: Jhesus Nazarenus, der bin ich.* Oder ist hier Verwirrung des Textes anzunehmen? Eger. Pass. 529 (?). 553 *Caym et Abel transeunt de domo Ade. Caym dicit ad patrem:* er spricht die Absicht aus, das Feld zu bauen. 899 *Et sub illo transgreditur populus mandatum ipsius Moysi corisando et adorando vitulum. Synagogarius dicit ad Aaron:* das Tanzen und Anbeten des noch nicht gegossenen Kalbes erfolgt erst 921. 1523. 1549 *Maria respondit et summit bovem et azinum. Maria desuper sedit.* Jetzt bittet Maria aber erst um den Esel, 2925.

So reich die Spielanweisungen oft sind, so geben sie doch bei weitem nicht alles an, was der Schauspieler zu thun hatte.

Auch zeigt sie oft Mängel und Fehler. Ben. Pass. 213 Wer spricht das mit Noten versehene Inri? — S. Gall. Pass. 242 ff. sind die Personen falsch angegeben, Mastr. Pass. 126. 132 ist die Person der Gerechtigkeit gemeint statt der der *Wairheit,* welche der Text bietet, 1266 ist Symon statt Lazarus gesetzt. — Theoph. Helmst. 606 das Einschlafen des Helden

ist nicht angegeben. — Alsf. Pass. 1770 fehlt eine Spielangabe über die *ancilla* der Magdalena, die nach 1824 anwesend ist. 6793 wie kommt Jacobus maior zur Grablegung Christi? Ueber eine Wolkendecoration, welche 7876 voraussetzt, ist nichts angegeben. Augsb. Pass. 121 Es fehlt die Angabe, dass Jesus in Lazarus' Haus gegangen sei. 173 Dass Jesus Marien die Antwort auf ihre Frage durch Action während der Judenscene gibt, muss man errathen. Cass. Weihn. 357 Dass der eine Hirt den andern mit dem Stocke stösst, ist nur aus den Textworten zu ersehen. Ebenso Eger. Pass. 29. 37 die Weltschöpfung, 343 die Schöpfung Evas, 438, dass Eva ihre Scham bedeckt, 1035 der Kampf Davids mit Goliath, 8013 fehlt das Weggehen Christi als Gärtner. Erl. Ost. H. 456 der Weg Medes', Kaiphas Diener, zum Grab fehlt. S. Gall. Chr. Himm. 23 Christi Weggehen nach der ersten Erscheinung bei den Aposteln, 238 bei der Himmelfahrt. Sterz. M. Lichtm. vor S. 103 fehlt die Angabe *prima*, *secunda vice* bei dem Gesang ‚*Anima in laudibus*', s. S. 103. 110. Wien. Ost. H. S. 299, 23. 307, 13. 310, 11. 311, 17 sind die Namen der Redenden falsch. Wolf. Sünd. Wann Adam Eva von dem Verbote Gottes unterrichtet, ist nur zu errathen. — Im Nicolaus, — in der Ben. Pass. 213 bei den Worten des Inri, — Prag. Mkl. 1. 13. 17 ff., — Heidelberger Passion 2913. 5082 u. o. fehlen die Inquit.

Im Allgemeinen wird Reden und Singen durch die Spielanweisung unterschieden; s. z. B. Mastr. Pass. 1188, aber *dicit* ist nicht selten, auch wo Gesang gemeint ist, wie die Notirung zeigt, Freis. O. Rach. 13. 16. S. Froning. S. 552, Grein, Alsf. Pass. S. XVI.

Die Spielanweisung fehlt gänzlich im Nicolausspiel, so dass sogar deshalb alle Namen der redenden Personen zu errathen sind.

Die Latinität der Spielanweisungen ist voll grober Fehler. Nur ein paar Beispiele Ben. Pass. 83 *respondit*, gleich *respondet*, was sehr häufig auch sonst vorkommt, 127 *Et sic tacendo clerus cantat*, d. h. während Christus schweigt, singt der *clerus*. — Alsf. Pass. 1138 *materna lingwagione et non rigmatico*, 1848 *regraciando*, Eger. Pass. 1549 *respondit et summit bovem et azinum*, 2281 *azinus*, 2187 *affisando*, 7130 *lintigamina*, Erl. Ost. H. 456 *Et sic currunt vias*, Künzelsauer Frohn-

leichnamsspiel *temptata* für *tentatio*, s. T. Mansholt, Das K. F. S. 28, Wackernell S. 124 *respondit*, Wolf. Sünd. 1020 *exigit paradisum*.

Rigmus, *Ricmus*, *Ritmus* für *rhythmus* bedeutet in der Regel die gesprochene, nicht gesungene deutsche Rede in Reimpaaren. Frankf. Pass. Dir. 232ᵃ *Parvo habito intervallo Jhesus clamabit sic: Heli, Hely, la etc. Hic non sequitur rigmus, sed clamore Jheso finito statim dicat Abraham Judeus: Horet, er eishit Helyam.* Wien. Pass. 110 ff., 124 ff., 349 ff., 361 ff., 374 ff., 440 ff. — Alsf. Pass. 5926 ff., 5950 ff., 6050 ff., 6080 ff., 6094 ff., 6112 ff., Erl. Mkl. 54 ff., 116 ff.

Augsb. Pass. 323 bedeutet *reym* die Rede eines Schauspielers, die erst an eine, dann an eine zweite Person gerichtet wird; s. 391, also was der Schauspieler auf einmal spricht. — Das heisst zu Luzern im 16. Jahrhundert ‚Sprach'. Brandstetter, Regenz S. 18ᵇ, wo *die sprüch*, *die rym* auch den ganzen Text des Spieles bezeichnen, Keller, Fastnachtsspiele III S. 1373.

Aber Trier. Ost. 104 *Salvator respondet rigmatice cantando.* Es folgen zwei deutsche Verse ohne Noten. Dann: *Deinde Maria iterum cantat rigmatice: Dolor crescit* u. s. w. Wien. Pass. 36 *Pueri cantant Silete cum ricmo.*

Eigenthümlich ist der Gebrauch von *interim*, *interea*, das zuweilen für *tum*, *tunc* zu stehen scheint. Nürnb. Ostf. S. 20 *Populo interim acclamante: Crist ist erstanden*, nach dem Gesang Johannes' und Petrus' vorhergegangen.

Ben. Pass. 125 Gerade hat Magdalena gesungen. *Interea cantent discipuli: Phariseus iste fontem* u. s. w. 131 Gerade hat der Clerus gesungen. *Interim Judas veniat festinando et querat oportunitatem tradendi dicens: O pontifices* u. s. w. — Alsf. Pass. 2119 *Interim Martha mittit nuntium — et dicit servo: getruwer knecht* u. s. w., nachdem vorhergegangen: *Sinagoga cantat*, Wackernell S. 74, Wolf. Sünd. 1665 *Hic portant adam in ebron, Interimque sepeliunt adam. Seth dicit ritmum.* Oder heisst hier *interim* ‚während'?

Nicht eigentliche Spielanweisungen sind Zwischenbemerkungen in der Handschrift des Künzelsauer Fronleichnamspiels wie *Josua cum botro*, *Sampson portans ianuam*, *Sequitur litigatio sororum misericordiae, pacis, iustitiae et veritatis, sequitur*

temptata, post temptata decollatio Johannis, post decollationem Maria Magdalena u. s. w., T. Mansholt, Das K. F. S. 10f. 28. S. auch Alsf. Pass. ed. Grein S. XIV *Conuersio Marie Magdalene* u. ä., Heidelberger Passionsspiel 27 *Jhesus baptizatus a Johanne*, 257 *Jhesus temptatus a diabulo* u. s. w. Das diente wohl nur dem Spielleiter zur Orientirung in der Handschrift.

Anders gemeint sind die Einzeichnungen in Alsf. Pass. ed. Grein S. XIV, Froning S. 551 *Fiat hic notificatio baptismatis Christi a Johanne, Fiat hic notificatio popularis temptationis.* Das bezieht sich auf den Prediger; s. 1138.

Wieder anders sind die lateinischen meist biblischen Stellen im Heidelberger Passionsspiel zu verstehen. Denn Milchsack urtheilt S. 293 wohl mit Recht, dass sie nicht zum Vortrag bestimmt waren, da bei ihrem grossen Umfang die stark verkürzte Form dem Dirigenten und Schauspieler wenig helfen konnte.

Personenverzeichnisse geben Alsf. Pass. am Schluss, Erl. Weihn. am Anfang, — wie im 16. Jahrhundert H. Sachs, J. Ayrer, S. Wilt Passion 1566 u. a.; s. R. Brandstetter, Regenz S. 23[b]. 25[a], Germania XXX, S. 205. 325, Zs. f. d. Ph. XVII, S. 347. — S. Digby Mysteries S. 24. 138.

Ein Verzeichniss der dargestellten Oertlichkeiten hat Isaac und Rebecca und Don. Pass. S. 158; s. dazu die Pläne von Don. Pass. S. 156, Froning S. 276, Könnecke, Bilderatlas S. 55, Alsf. Pass. S. 267. 860, Grein, Alsf. Pass. S. 258, einer Tiroler Passion, A. Pichler, Drama des Mittelalters in Tirol S. 63.

Ein Verzeichniss der Requisiten steht in Isaac und Rebecca, Don. Pass. S. 184, Erl. Dreik. am Schluss; — im 16. Jahrhundert *Vsrüstungsrödel* genannt, R. Brandstetter, Regenz S. 11[a]. 33[a], Germania XXX, S. 205. 325, zusammen mit dem Personenverzeichniss. — S. *de gereetscap* in der siebenten *Bliscap van Maria* S. IV.

S. die Verzeichnisse bei Jubinal II, S. IX von 1496, in den Digby Mysteries, Ende 15. Jahrhundert, S. 24. 138, in der York Plays S. XIX von 1415. Letztgenanntes gibt mit den Personen zugleich Inhalt und Requisiten an.

Vielfach zeigen die Spielanweisungen wie auch die Einrichtung des Textes, dass der Dichter den Schauspielern eine gewisse Freiheit einräumte oder dass diese sie sich nahmen; ein Ansatz zur freien Rollenerfindung in der Commedia dell' arte.

So wird es öfter dem Belieben anheimgestellt, ob etwas vorkommen solle oder nicht. Alsf. Pass. 616 *Hic, si placet, Mors lento pede vadat post Johannem.* 2584 *Chorus cantat: Noli timere filia* etc., *si placet.* 4480 *Incipit disputacio Ecclesie cum Sinagoga., si placet.* Bord. Mkl. 400 *Maria, si potest hoc commodose fieri, incipit secundo cum omni devotione canticum ‚We helpet clagen‘* u. s. w. 690 *Nota: planctum sequentem beata virgo cantat bis, quia devotissimus est, si fieri potest commodose.* Wackernell S. 144 *Hic potes introducere medicum cum servo suo, si placet.* Wackernell meint, die Scene sei gegebenenfalls aus dem Gedächtniss gespielt worden. Wien. Ostf. S. 252 *Et ita clerus redeat ad chorum cantando antiphonam ‚Surrexit enim‘; sed, si non suffecerit, repetatur.*

Oder es werden zwei Formen oder Fassungen zur Wahl gestellt. Frankf. Pass. Dir. 251 *Et notandum, quod optime congruit, ne populus nimiam moram faciendo gravetur, et ut resurrectio domini gloriosius celebretur, ut ulterior ordo ludi in diem alterum conservetur, quod si apud rectores deliberatum fuerit, Augustinus coram populo proclamet sine rigmo ut in die crastino revertatur.* Innsbr. M. Himm. 2457 das falsche Programm für das Folgende deutet auf zwei Anordnungen. — Alsf. Pass. 878 *Disciputi Johannis ibunt ad locum pristinum vel ad placitum manebunt stare timidi usque ad decollacionem Johannis.* 898 *et interim Judei vel dyaboli corisant.* 1212 *Hoc dicto chorus cantet: ‚Ad unius visionis‘ vel ‚Ambulans Jhesus‘ secundum placitum.* 4919 Hier mitten in der Disputation zwischen Ecclesia und Synagoge findet sich die Bemerkung beigeschrieben *post crucifixionem,* und dort am dritten Spieltage 6838 *Fiet disputatio Ecclesie et Synagoge,* Grein, Alsf. Pass. XVIII. 5178 *Ecclesia subiungit vel capellanus stans cum thuribulo et dicit.* 5725 *Angeli canunt ‚Silete‘, vel chorus cantat: Posuerunt super caput eius* u. s. w. Cass. Weihn. 821 *Sequitur Sermo Luciperi, qui fieri potest post* (l. *per*) *sermonem ipsius vel per ludi regentem disponatur.* Wenn nach dem Explicit 871 noch eine Schlussrede folgt, so deutet das wohl auf die Mög-

lichkeit, an zwei Stellen zu schliessen. Don. Pass. 3177 *Nu bruchent die Juden den Salvator aber untugentlich, das in demselben Maria zwürent oder dristunt sol nider sincken.* Eger. Pass. 2797 das falsche Programm für den zweiten Tag deutet auf verschiedene Eintheilung.

Oder es wird die Ausführung einer allgemeinen Vorschrift dem Belieben anheimgestellt. Isaac und Rebecca S. 172. Esau soll durch Action eine Jagd darstellen *et inde quod placet faciat.* Teg. Ant. 50 *Postea procedunt et alii reges cum militia sua cantantes singuli quod conveniens visum fuerit.* — Wien. Pass. 36 *Pueri cantant Silete cum ricmo* (?). *Quo facto Lucifer sit paratus in forma diaboli* u. s. w. 279 *Maria Magdalena exeat in superbia cantans cum uno iuvene, quem interdum amplexatur. Vadat ad medicum: Michi confer, venditor* u. s. w. — Alsf. Pass. 924 *Et sic omnibus sedentibus et epulantibus Sinagoga cantat. Finito cantu pausat.* 1413 *Cecus et servus incipiunt cantare et transire* u. s. w. *Post canticum servus dicit rigmum.* 1555 *Sinagoga cantat cum Judeis; hoc facto dicit rigmum ad cecum.* 2059 *Quo facto angeli canunt canticum aliquod.* 2333 *Tunc Sinagoga cantat et dicit Lazaro demonstrando Jhesum.* 3426 *Tunc Judei ducunt Jhesum ad Annam corizando et cantando canticum aliquod, scilicet: Jhesus, der trogener.* 5264 *Hic proclamator dicit rigmum ponendo conclusionem secundi diei.* 5298 *Hoc facto Jhesus sedens iterum deluditur per cantica Sinagoge, qui circumdans* (sic!) *ipse cum Judeis cantat. Sinagoga dicit.* Augsb. Pass. 1688 *Yetz singend die iuden vnder dem creitz das iudengsang halb ausz.* Erl. Ost. 329 *Hoc facto Pusterpalkch currit ad placitum suum,* 681. Erl. Weihn. 1 *Et cessant ludere ipsi cithariste stantes a latere loci secundum beneplacitum.* Frankf. Pass. am Schluss nur: *Conclusor concludit.* Red. Ost. H. 195 *Vigil cantat et uno versu finito dicit,* s. 205. 215. 227. 753, — 227 *Angeli simul.* 231 *Iterum cantantes simul.* Wien. Ost. H. S. 300, 7 *die juden tanzen zu Pilato und singen judisch.* S. 307, 13 *Die engel gen nu in das grap und singen.* S. 307, 23 *Die juden tanzen und singen zu Pilato.*

Im Cass. Weihn. liegt eine grössere Stelle 618 bis 716 in zwei Fassungen vor. Doppelfassungen nimmt Kummer auch bei den Erlauer Spielen an, S. LII. — Starke Erweiterungen

haben von gleichzeitigen und jüngeren Händen das Alsf. Pass., Froning S. 551, Grein S. XIff., die Erl. Mkl., Kummer, S. LXI, die Himmelg. Mkl., s. Sievers S. 396 erfahren. — Siehe im 16. Jahrhundert die Auslassungen und Zusätze in den Luzerner Spielen, R. Brandstetter, Regenz S. 21[ab].

Ebenso wird in der siebenten Bliscap van Maria S. V, — und in Jubinal's Mystères inédits sehr viel dem Belieben der Aufführenden anheimgestellt, besonders in Bezug auf die Ausdehnung des Stückes; I S. 23, II S. 23. 38. 41. 60. 97. 167. 281. Siehe auch Ludus Coventriae S. 275.

Gleicherweise ist der Text, den der Schauspieler zu sprechen oder zu singen hat, oft unvollständig. Ausser den Fällen wirklicher Wiederholung, bei denen der Schreiber sich gerne mit Verweisungen begnügt, so z. B. Alsf. Pass. 107. 464, Augsb. Ost. H. 2604, sind auch die aus dem Gottesdienst bekannten lateinischen und deutschen Gesänge meistens nur durch den Anfang bezeichnet. Dazu gehört wohl auch Alsf. Pass. 3670 *Ach du armer Judas etc.* Auch von dem weltlichen Lied, das Theophilus singt, Theoph. Trier. 823 ist blos der Anfang geschrieben.

Wo die Wahl eines Gesangstückes dem Spielleiter überlassen ist, fehlt natürlich der Text; s. oben S. 15.

Im Augsb. Ost. H. wird 2447ff. auf den Text der Augsb. Pass. 2133ff. verwiesen. Ebenso soll der Schluss des Augsb. Ost. H. den Epilog des Augsb. Pass. bilden: Augsb. Ost. H. *Proclamator beschlewszt wie oben stat.*

Ausser ganzen Texten wurden auch Dirigierrollen geschrieben Frankf. Pass. Dir., Friedberger Dirigierrolle, Dirigierrolle des Neidhartspiels bei Zingerle. Siehe die Inhaltsangabe des Luzerner Fastnachtspiels von 1592, Zs. f. d. Ph. XVII S. 347.

Und Einzelrollen. Die Marienrolle zur Himmelg. Mkl., die Botenrolle zur Eroberung Jerusalems, die Marienrolle zur Münchner Marienklage; s. Schönbach, Ueber die Marienklagen S. 20, Grein, Alsf. Pass. S. XIII. — In Luzern hiess im 16. Jahrhundert das Manuscript einer solchen Rolle *Stände-Rödel, Denck-Rödel,* Brandstätter, Regenz S. 11[a]. 31[a].

Noten enthalten die Handschriften von Freis. Her., Freis. O. Rach, Isaac und Rebecca, Teg. Ant., — Ben. Pass., Ben. Weihn., Strassburger Dreikönigsspiel, — Engelberger Marienklage, Jacob und Esau, Trier. Mkl., Trier. Öst., Wien. Pass., — Alsf. Pass., Grein, Alsf. Pass. S. XVI, Don. Pass., s. Bolte, Zs. XXXII, S. 2, Eger. Pass., s. Tucher, Anzeiger für Kunde d. d. Ma. 1859, S. 88. 130. 168, Erl. Mkl., Erl. Ost., Erl. Ost. H., Himmelg. Mkl., M. Magd., Wackernell, S. 4. 69, Wolf. Mkl., Wolf. Ost. — Von den Stücken mit aus Latein und Deutsch gemischtem Text hat die Wien. Pass. Noten für die lateinischen, die übrigen auch für die deutschen Texte.

Für Luzern ist im 16. Jahrhundert eine *Musikrödel* bezeugt; Brandstetter, Regenz S. 11[a].

Widersprüche und Unsinniges verschiedener Art kommt in unseren Texten sehr häufig vor, so wenn Ben. Pass. 82 Magdalena den Kaufmann im Namen der drei Marien um Salbe für den todten Christus anspricht, während er noch am Leben ist. Wenn Sterz. Mkl. S. 124 Johannes Marien auf ihre Aufforderung die Scenen unter dem Kreuz, dass Christus sie ihm, ihr sie empfohlen habe, also was sie so gut weiss als er, erzählt, so hat dies ein Gegenstück in Alfieri's Vita, Mailand 1874 S. 311. Der Abate di Caluso erzählt als Nachwort den Tod Alfieri's, bei dem er nicht anwesend war. Er hat davon Nachricht durch die Gräfin d'Albany, in deren Armen Alfieri gestorben war. Die Form aber, in der der Abate di Caluso dem Publicum den Tod Alfieri's erzählt, ist die eines Briefes an die Gräfin d'Albany. — Ich handle darüber an einem anderen Ort. Man muss sich vor Correcturen und der Annahme hüten, die betreffende Handschrift sei nicht die bei der Aufführung gebrauchte gewesen; s. Wackernell S. 87.

Für das Manuscript eines Stückes oder einzelner Theile desselben war im Mittelalter der Ausdruck *registrum*, *register* üblich, s. oben S. 2f., für das 16. Jahrhundert ist in Luzern *Rödel* bezeugt; Brandstetter, Regenz S. 11[a] *Textrödel*, *Quartrödel*, *Musikrödel*, *Ständerödel*, *Denckrödel*, *Quartiere*, *Quartale*, *Quarte*, *Viertheile*, *Zwölftheile*. Ausserdem gab es *Vsrüstungs-*

rödel und *Rödel* mit *Considerabilia, Denckpuncten.* — In den Digby Mysteries S. 135 heisst der Text *Oreginale.*

II. Ueber die Schauspieler der geistlichen Dramen im Mittelalter.

Der gemeinsame Name für die Schauspieler ist *personae;* Frankf. Pass. Dir. 1[a]. 22[a]. 91[a]. 251[b]. 355, S. Gall. Pass. 1. 106 *(aliqua persona abscondita),* Innsbr. Frohnl. 1, Alsf. Pass. 1, Bord. Mkl. 1. Christus und Gott Vater werden als *dominica persona* bezeichnet, Nürnb. Ostf. S. 18, Frankf. Pass. Dir. 251[b]. 350, Innsbr. M. Himm. 1485. 2414, Kath. S. 165. 167, Wien. Pass. 1. 6. 110, Zehn Jungfr. S. 15. 22. 26, Erl. Ost. 1146, Erl. Ost. H. 442, als *prima, secunda, tertia persona* die drei Marien am Grabe Christi; Innsbr. Ost. H. 422. 434. 446, Eger. Pass. 5834, Erl. Ost. 1, Sterz. Mkl. S. 119, Sterz. Ost. S. 149, Wien. Ost. H. S. 316, 22.

Der Ausdruck begegnet noch in V. Boltz, Weltspiegel (1550) 4934 *Jetz gond vsz den hüszlin alle Personen,* in Th. Stimmer's Comedia (1580) 30 nach dem Prolog: *Sy ziehen samptlich auff, geht jeder person in sin scena;* s. Creizenach I S. 381 Anm.

Besonders fest haftet der Name *personae* an den drei Marien, die zum Grab Christi gehen, d. i. Maria Salomae, Maria Cleophae, Maria Magdalena, und jener anderen Dreiheit, die aus der heil. Jungfrau mehr zwei dieser Marien besteht. Die Bezeichnung *prima, secunda, tertia persona (Maria)* wechselt. Die *prima persona* ist Maria Cleophae Sterz. Mkl. S. 123, Maria Magdalena Erl. Ost. 1037, die *secunda Maria* ist Maria Magdalena Wolf. Mkl. 271 *(secunda Maria),* die *tertia persona* ist die heil. Jungfrau Wolf. Mkl. 17, Maria Magdalena Sterz. Ost. S. 151, Wien. Ost. H. S. 325, 1, Wolf. Ost. 112.

Von diesem *persona* stammt das Adjectiv oder Adverbium ‚persönlich‘ in dem Titel zu J. Ayrer's, Opus theatricum (1618) *Comedien vnd Tragedien — spielweise verfasset, das man alles persönlich agiren kan.* Ebenso in der Vorrede S. 6.

Erl. Dreik. 225 wird der Schauspieler, welcher als Engel die heil. drei Könige zur Heimkehr auffordert, *vir unus* ge-

nannt: *Et in medio veniat vir unus dicens: Iͤr herren, ich wil euch pewaren,* in der Sterz. Mkl. S. 118. 138 sind die *iuvenes* wahrscheinlich Engel: *Iuvenes antecedentes cantent: Terra tremuit* etc. *Post hoc omnes in una processione veniunt antecedentibus duobus iuvenibus albis in vestibus, qui portant candelabras cum luminibus. — primus iuvenis dicit: — quo finito venit secundus iuvenis ad locum suum cum candelabro et dicit rigmum.* — S. den *iuvenis* als Statisten in Bord. Mkl. 1.

Deutsch heissen die Schauspieler ‚Gesellen', ‚Spieler', ‚Spielleute', ‚Gesellschaft', Froning S. 539. 541. 542. 544, — im 16. Jahrhundert auch ‚Spielgenossen', ‚Agenten', ‚Actoren', ‚Comedianten', ‚Gesellschaft', ‚gemeine Gesellschaft'; R. Brandstetter, Regenz S. 28ᵇ, Zs. f. d. Phil. XVII, S. 349.

Die älteste Nachricht über den bürgerlichen Namen eines Schauspielers finden wir vielleicht im Muri Ost. H. 150. 288, wo statt Maria Magdalena Antonius steht. Dann Otteber, der Darsteller des Boten in der Eroberung Jerusalems, Zs. XXXVIII, S. 222. S. unten über Hilarius. — War Beckart der Name des Statisten *miles Beckart* Frankf. Pass. 3695, der kein Wort redet?

Für die Frankfurter und Friedberger Passionen sind reichlich Personennamen bezeugt, Froning S. 540. 542. 544. 545, Zs. VII, S. 546, ebenso für die Tiroler, Wackernell S. 6 ff., 74. 162 und oft, im 15. und 16. Jahrhundert für die Luzerner Spiele, R. Brandstetter, Regenz S. 4ᵇ. 5ᵃ. 29ᵇ. 30ᵇ, in S. Meinrads Leben (1576), S. 122.

In den älteren Stücken und in den dramatischen Liturgien wie Nürnb. Ostf., Wien. Ostf. (S. 251 *diaconus, presbyteri*) waren die Schauspieler ausschliesslich Geistliche, wie sie ja öfters die Dichter der Stücke waren, Baldemar von Peterswil des Frankf. Pass. Dir., Arnold Immessen des Wolf. Sünd., und auch Theodorich Schernberg der Verfasser des Spiels von Frau Jutta. Im Freis. Her. weist der Ausdruck *expleto officio* S. 61 darauf. Aber auch im Ben. Pass. 130 heisst es *clerus cantet* im S. Gall. Pass. 769 *capellanus dicat amen,* im Innsbr. Frohnl. 661 *Papa dicit,* der eine poetische Predigt hält: *Nů hort, kinder, und swiget stille,* im Innsbr. M. Himm. 767 *Praedicator surgens intimat ludum dicens,* folgt eine poetische Predigt. Innsbr. Ost. H. 1183 *dy pristere und dy schulere alle biten got* um das ewige Leben für alle Menschen. Von Zehn

Jungfr. wissen wir, dass es *a clericis et a scolaribus* aufgeführt wurde, S. 4. In der Bord. Mkl. 1 wird erst nur gefordert, dass die Aufführung *a bonis et devotis hominibus* geschehe, dann aber: *ille qui est Jhesus est devotus sacerdos, Maria iuvenis, Johannes ewangelista sacerdos, Maria Magdalena et mater Johannis ewangelistae iuvenes.* Alsf. Pass. 1138 *Hijs omnibus peractis praedicator insinuat omnia ista prescripta populo materna lingwagione et non rigmatico,* 5178 *Ecclesia subiungit vel capellanus stans cum thuribolo.* Künzelsauer Frohnleichnamsspiel, der *pappa* beschliesst, Mansholt, Das K. F. S. 8. Wolf. Sünd. 2151 *Hic cantat sacerdos: in eternum.*

Zweifelhaft ist, ob der *primus, secundus, tertius cantor* im Cass. Weihn. 221. 258. 280, oder der *cantor* in Luz. Grabl. 476 — *interim cantor incipiat responsorium: sepulto domino* — auf kirchliche Sänger deuten wie in Nürnb. Ostf.

In Frankfurt kennen wir die Namen zweier Geistlichen, welche 1467 und 1498 die Rolle Christi in Passionsspielen gaben; Evaldus Dottenfeldt, ein Frankfurter Priester, und Balthasar, Pfarrer in Obern Eschenheim, Froning, S. 540. 542. 545; für Luzern s. R. Brandstetter, Regenz S. 4^b. 5^a (15. Jahrhundert).

Dabei ist abgesehen von Geistlichen, welche sich als Rectoren betheiligten, Froning S. 540, *Joannes Bach, vicarius ecclesiae nostrae,* 1468, S. 542 *Joannes Kolmesser, vicarius, et Petrus Dolde,* 1498, S. 542 dieselben 1506, S. 545. Für Luzern im 15. 16. Jahrhundert s. R. Brandstetter, Regenz S. 4^b. 5^a. 9^a. 10^a.

Vielleicht ist es durch Betheiligung der Geistlichkeit an der Aufführung zu erklären, dass im Red. Ost. H. 1906 weder Lucifer noch Sathan dem Sacerdos etwas anhaben können. Aber auch der Verfasser konnte so seinen eigenen Stand verherrlichen. S. auch Creizenach I, S. 56 Anm. 2. Wackernell schliesst S. 154 auf einen Geistlichen als Verfasser der Tiroler Passion, weil kein Geistlicher unter den armen Sündern in der Hölle vorkommt.

In Tirol betheiligte sich zu Ende des 15. Jahrhunderts die Geistlichkeit nicht mehr an der Aufführung. Dagegen ist ein *herr Linhart* als Darsteller des Judas bezeugt; Wackernell S. 9.

Daneben Schüler. Ben. Weihn., der *episcopus puerorum* 94, und die lateinischen Verse, welche entschieden den Charakter der Goliardenpoesie zeigen, besonders 564ff.; s. unten. Innsbr. Ost. H. 1174 im Epilog: *Ouch hatte ich mich vorgessen, dy armen schuler haben nicht czů essen, den sult ir czu tragen braten* u. s. w. *Nu hort, vil liben lute alle, dy pristere und dy schulere alle biten got*, dass er uns allen das ewige Leben verleihe. Das Zehn Jungfr. wurde, wie gesagt, *a clericis et a scolaribus* aufgeführt, S. 4. Don. Pass. 1559 beim Einzug Christi in Jerusalem *fachen die schüler an singen dis nach geschrieben gesang: Hic est, qui venturus est in salutem populi. hic est salus nostra et redemptio Israhel.* Aber es können die jüdischen Schulkinder des Stücks gemeint sein. Eger. Pass. 7542 wird ein Schüler aus der Hölle erlöst, und im Epilog 8303 *Ich verman euch, das ir euch solt erbarmen Ueber die schuller vil armen* u. s. w. M. Magd. 214 wird ein Schüler nicht in die Hölle gelassen, allerdings 238 auch eine Hure nicht; daselbst 601 erhält ein Schreiber den Vorzug von dem Ritter; s. Zingerle, Venus 798. Eger. Pass. 7542 und M. Magd. 214 könnten allerdings auch für Schüler als Verfasser sprechen. — Auch in einem böhmischen Spiel weist der Teufel die Schüler von der Hölle zurück, Creizenach I S. 354.

Im Innsbr. Frohnl. wird 1 verlangt *sumentur personae literatae et aptae;* s. oben über das Personal der Bord. Mkl. Das kann Geistliche oder Schüler anzeigen.

Dazu kommen die Nachrichten über verlorene Stücke, die von Schülern aufgeführt wurden: aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die von Gerhoch über Weihnachtsspiele in Augsburg, Creizenach I, S. 75. 103, Vogt in Paul's Grundriss II, 1, S. 393. Für 1264 die der Corveyer Annalen von einem *Josephus venditus*, Creizenach I, S. 75, Vogt, Paul's Grundriss II, 1, S. 396. Für 1300 s. Teuber, Geschichte des Prager Theaters S. 4: Schüler geben ein geistliches Spiel. Für die spätere Zeit s. W. Wackernagel, Geschichte der deutschen Literatur II², S. 155 Anm. 14. Ueber ihre Mitwirkung bei Fastnachtsspielen s. Creizenach I, S. 407.

Für Frankreich bezeugt Theilnahme der Schüler an der Aufführung vielleicht Hilarius, der begabte Schüler Abälards, ein echter Goliarde, der auch drei Stücke geschrieben hat,

Daniel, Nicolaus, Lazarus. In seinem Daniel steht S. 56. 58 am Rande wiederholt Hilarius, daneben auch Jordanus, Simon, Hugo. Petit de Julleville I, S. 40 meint allerdings, damit könne nicht etwa Hilarius als Schauspieler bezeichnet sein, da die Rolle des Daniel sonst von Hilarius und Jordanus gegeben worden wäre. Aber es konnte doch seine und anderer Scholaren bei verschiedenen Aufführungen verschiedene Theilnahme diese sonst räthselhaften Angaben erklären. S. oben S. 19. Im 14. Jahrhundert wurde Adam's Robin et Marion zu Angiers von Schülern gegeben, Monmerqué et Michel, Théatre français au moyen-âge S. 28. S. G. Paris, Histoire de la littérature française S. 236. 241.

In Frankreich haben ausserdem bei der Aufführung geistlicher und weltlicher Stücke ganz junge Schüler, Schulknaben schon in früher Zeit mitgewirkt, so beim Officium von Limoges, 14. Jahrhundert, Hartmann, Das altspanische Dreikönigsspiel S. 8, dann im 15. 16. Jahrhundert bei den Moralités, Creizenach I, S. 471 ff., Petit de Julleville III, S. 43.

Kinder erscheinen auf der Bühne; sprechend, singend: Himmelg. Pass. S. 393, das zweijährige Jesuskind, Mastr. Pass. 1244 *Di kindere sûngen gloria, laus,* Cass. Weihn. 183. 334 das neugeborne Jesuskind, Don. Pass. 465 *in dem fachen an die kleinen knaben in der Judenschûl ze singen,* 1559; s. oben S. 21. Eger. Pass. 1257 *Anna sumit puerum,* d. i. den Darsteller Marias, 1269 *puer Maria dicit ad parentes et petit licenciam ad templum,* 2659 Christus als zwölfjähriger *puer* im Tempel, 3359 ff. *Primus — sextus chorus filiorum* beim Einzug Christi in Jerusalem, wenn es nicht erwachsene Schüler waren, da 3359. 3365. 3371. 3383. 3389. 3397 auch *unus iuvenis* spricht. 6640 *unus parvus demon mittens volare albam columbam deinde dicit.* — S. im 16. Jahrhundert die Kinder in den Susannadramen, die vier kleinen Engel in J. Ruf's Adam und Heva 287, R. Brandstetter, Regenz S. 29[a]. 32[b].

Wenn Kinder nicht sprechen, wie oft das Jesuskind und die unschuldigen Kinder, sind es wohl Puppen.

Der Protagonist scheint *Primarius* geheissen zu haben; s. Zehn Jungfr. S. 31 *primarius,* soviel als *dominica persona,* Jesus Christus. S. die verschiedenen Würden der Schauspieler

in den Luzerner Stücken des 16. Jahrhunderts, R. Brandstetter, Regenz S. 28[b].

Ob ein Schauspieler mitunter mehrere Rollen gab oder mehrere sich in eine theilten, ausser wenn Christus, Maria erst als kleine Kinder, dann als erwachsene Personen zu reden hatten, Creizenach I, S. 125. 155. 166, kann man nicht sagen. — Im 16. Jahrhundert ist es für Luzern bezeugt, besonders oft das erstere bei stummen Personen, aber auch bei redenden; s. R. Brandstetter, Regenz S. 30[a], Zeitschrift für deutsche Philologie XVII, S. 349, — 100 Rollen auf 70 Agenten —. In England kann man die Sitte schon 1461 nachweisen im Sacramentsspiel von Croxton, dann in Bale's König Johann, in Preston's Cambises, Dodsley-Hazlitt IV, S. 158; s. Toulmin Smith, York plays S. XXXVII.

Ansprachen an das Publicum können von Personen des Stückes gehalten werden, worüber an einem anderen Ort, auch am Eingang und Schluss: daneben aber wird für den Prolog verwendet der *Proclamator* Alsf. Pass. 1. 464. 2930, Augsb. Ost. H. 1, Cass. Weihn. 1, Don. Pass. 21. 1711, M. Magd. 1, der *Praecursor* Innsbr. M. Himm. 1, Eger. Pass. 1. 2797. 5710, Sterz. Mkl., S. 115, M. Lichtm. S. 99, Wien. Ost. H. S. 297, 1, der *Praelocutor* Wolf. Sünd. 72, der *Expositor ludi* Innsbr. Ost. H. 1, *qui proponit ludum* Dor. S. 285, 1, der *Regens* Alsf. Pass. 85, der Knecht des Proclamators Don. Pass. 1, *de bode* Theoph. Trier. 8, *primus iuvenis* Sterz. Mkl. S. 118.

Für den Epilog der *Conclusor* Eger. Pass. 2775. 5670. Red. Ost. H., Frankf. Pass., der *Proclamator* Alsf. Pass. 2910. 5624, Luz. Grabl. Don. Pass. 1701, der *Praecursor* Sterz. M. Lichtm. — Ueber die Ansprachen der Geistlichen s. oben S. 19.

Die Schauspieler wurden von dem Spielleiter auf der Bühne unterwiesen. Bord. Mkl. 1, in der Eingangsprocession *ultimo mater Johannis cum rectore*, 889 *Ultimo rector incipit psalmum*, *rector* auch im Künzelsauer Frohnleichnamsspiel, Germania IV 339, Cass. Weihn. 821, der Epilog könne *per ludi gerentem* vorgetragen werden, Erl. Dreik. 41 *Et sic recedant pastores versus Jerusalem euntes, secundum disposicionem registrantis*. S. auch die *Nota* am Schluss. Sterz. Mkl. S. 118 *quum regens quemlibet ordinet ad locum suum*, nach dem Pro-

log des Praecursors. — In Innsbr. M. Himm. 1 ff. weist dieser *Praecursor* den Schauspielern ihre Plätze an. Das Amt des Leiters und des Praecursors werden also öfters vereinigt gewesen sein; Dor. S. 285, 1 *Primus dicit rhythmum*, d. i. den Prolog, *qui proponit ludum*. Auch im Innsbr. Ost. H. ist der *Expositor ludi*, im Alsf. Pass. 85 der *regens* Prologsprecher. S. Wackernell S. 6, wo der Ausdruck *Principator* bezeugt wird. — Ueber die Art und Weise der Einübung und Leitung bei der Aufführung haben wir erst aus dem 16. Jahrhundert Nachrichten. S. R. Brandstetter, Regenz S. 31[b] ff.

Eine höhere Instanz ist vielleicht unter den *Rectores* zu verstehen; Frankf. Pass. Dir. 251 *si apud rectores deliberatum fuerit*, dass das Stück an zwei Tagen, nicht an einem gespielt werden sollte.

In Luzern hiess im 16. Jahrhundert der Inbegriff aller Thätigkeiten, die zur Vorbereitung und Aufführung eines Stückes gehören, die Regenz; s. R. Brandstetter, Regenz S. 9[a]. Ueber die Regenten, Rectoren, Pfleger u. s. w. daselbst.

Die Schauspieler waren, wie wir auch sonst wissen, durchaus Personen männlichen Geschlechts; s. den *puer*, der Eger. Pass. 1257. 1269 die kleine Maria, den *iuvenis*, der Bord. Mkl. 1 Maria, die *ewangelistae iuvenes*, welche daselbst die Mutter Johannes' und Maria Magdalena spielen. S. auch oben S. 19 über *Antonius* im Muri. Ost. H.

Das älteste Zeugniss für Schauspielerinnen bei einer öffentlichen Vorstellung in Deutschland verdanken wir Felix Platter, der berichtet, dass bei der Aufführung von Heinrich Pantaleon's Philargyrus zwischen 1540 und 1550 in Basel die Töchter des Professors Lepusculus mitgewirkt haben, ebenso eine Merianin, die Braut des Dichters, in Coccius' Susanna. Daneben aber spielt doch ein Henricus Ribener die Rolle der Maria in einem Auferstehungsspiel; Thomas Platter und Felix Platter herausgegeben von Techter 1840, S. 122 f. S. Heman, F. Platter, Erinnerungsblatt 1882, S. 31, Bahlmann, Das lateinische Drama S. 101, Wackernagel, Geschichte der deutschen Literatur I[2], S. 392. 394, II[2] S. 109. 115. — In Luzern gab es am Ende des 16. Jahrhunderts noch keine Schauspielerinnen; R. Brandstetter, Regenz, S. 28[b].

Für Frankreich ist ein kleines Mädchen als Darstellerin der kleinen Maria 1333 bezeugt; Creizenach I, S. 155.

Das Costüm hiess im 16. Jahrhundert in Luzern ‚Spielskleidung', ‚Standeskleidung', von ‚Stand' gleich ‚Rolle'; R. Brandstetter, Regenz S. 33[a]. 22[b].

Waren die Schauspieler auch Dilettanten, doch s. Creizenach I, S. 217, so fühlten sie und gaben sich doch als eine Corporation. Cass. Weihn. 855 Joseph zu Maria: *Nu woluff, es ist zith! Du sehest wol, das uns nymmand nicht brenget* u. s. w. Er schlägt ihr vor, die Kleider, das Costüm, zu vertrinken. Aehnlich beschliessen am Schluss des Erl. Weihn. 52 Maria und Joseph nach Hause zu gehen. S. oben die Stellen über Schüler als Schauspieler S. 20f.

Ausser den Schauspielern mögen auch Theaterdiener zuweilen gesehen worden sein. Denn weder von den Schauspielern noch von unsichtbarer Hand können die *sessiones* für die Bergpredigt Alsf. Pass. 1938 aufgestellt worden sein; *Hoc facto ordinantur sessiones predicationis et Christus sedendo predicat discipulis et Marthe et Magdalene.* Im Eger. Pass. 3646 scheinen sie Schwitzbuben genannt und mit einer kleinen Rolle bedacht worden zu sein. Sie holen das Handwerkszeug zur Kreuzigung bei Pilatus. S. die ‚Platzdiener' in Luzern, R. Brandstetter, Germania XXXI, S. 256, Aufführung S. 281. 284. 287. 290. 292. 300. 314.

III. Ueber die Bühne der geistlichen Dramen im Mittelalter.

Der Name für den Spielplatz, auf dem die Bühne aufgerichtet war, ist als *spilhof* im 14. Jahrhundert bezeugt, Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 129.

Das hölzerne Bühnengerüst heisst *machina, geruste, hutte, pün*, Froning S. 539. 542. 543. 544. 546, Wackernell S. 157. 160, Heidelberger Passionsspiel 1. Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts wird ‚Brücke' vorherrschend; s. das deutsche Wörterbuch, Wackernagel, Geschichte der deutschen Literatur I² 393. In Luzern, Germania XXX, S. 342. 348, XXXI, S. 253. 261 hiessen so die Bühnen- wie die Zuschauergerüste, *Spec-*

tantenbrücken, R. Brandstetter, Regenz S. 4ᵃ. 33ᵃ. — Ueber den Ausdruck ‚Bühne' bei H. Sachs und J. Ayrer s. J. G. Robertson, Zur Kritik J. Ayrer's S. 9. 11.

Eine stehende Bühne scheint zuerst 1447/48 in Brüssel aufgestellt worden zu sein De sevenste Bliscap S. I, Verordnung des Brüsseler Stadtraths: *ende dat de stad van Bruessel daertoe sal doen maken een stellinge eens, dair men tspel jairlix op spelen sal.* Im 16. Jahrhundert hatte es amphitheatralische Form ähnlich dem Colosseum, S. XIII. XXI.

Für die Bühnenstände, und zwar sowohl für die angenommenen Wohnorte der Personen, als jene Locale, wo sie zeitweilig zu thun hatten, wird der Ausdruck *locus* gebraucht.

Ben. Weihn. 232 *Hoc completo*, d. i. nach dem Vorspiel, in dem die Propheten und Augustinus gegen die Juden gestritten haben, *detur locus prophetis, vel ut recedant vel sedeant in locis suis propter honorem ludi.* 564 *Rex Egipti cum comitatu suo in locum suum producatur cum conductu.* — Frankf. Pass. Dir. 60 *Item Jhesus appropinquans loco Judeorum inveniat infirmum iacentem in lecto*, 64 *Jhesus quoque recipiat se in loco, donec ordo ludi eum iterum tangat*, 118 *Judei quoque, qui ibi*, bei der Auferstehung Lazarus', *fuerant, ad loca sua revertantur*, 209 *Quo facto*, nach der Begrüssung zwischen Herodes und Pilatus, *Herodes ad locum redeat*, 242 *Cum hec dixerat Longinus*, nach seiner Bekehrung, *ad locum suum revertatur*, 251ᵇ *Cum igitur persone iterato*, d. i. am zweiten Spieltage *in locis suis convenerint.* Innsbr. M. Himm. 665 *Et sic ponunt se ad locum*, die Juden nach ihrer Berathung, 891 *Maria surgens in loco suo.*

Alsf. Pass. 1 *Primo igitur omnibus personis ordinate in suis locis constitutis*, 491 *Jhesus surgit a loco suo, vadit ad Johannem*, es ist Jesus' erstes Auftreten, 528 *Jhesus venit ad locum deputatum*,[1] nach der Taufe durch Johannes, 878 *Discipuli Johannes ibunt ad locum pristinum vel ad placitum manebunt stare timidi usque ad decollationem Johannis. — Hys omnibus hoc modo peractis Jhesus in suo loco manebit stare, donec ordo iterum tangit eum*, 6839 *Et sic Maria recedit ad*

[1] S. Creizenach I, S. 167, d'Ancona, Origini del teatro italiano I, S. 192 *luoghi deputati.*



locum eius. Bord. Mkl. 1 *Virgo Maria quum facit actum suum vadit ad medium* u. s. w. *quandocunque fecit actum suum, vadit ad locum suum et stat a dextris,* Christi nämlich. Eger. Pass. 3653 *Et sic transeunt de synagoga, quilibet ad locum suum,* d. i. Cayphas, Annas und andere Juden, die in der Synagoge über das Verderben Christi berathen haben, 4228 *Et sic Salvator transit ad locum orationis,* 4320 *Et sic transeunt cum Juda ad medium circuli et omnes conveniunt pretter pontifices, qui manent in locis suis,* 7440 *Et sic transeunt ad locum inferni.* Sterz. Mkl. S. 118 nach der Rede des Praecursor und der Procession: *Et interim, quum regens quemlibet ordinet ad locum suum.*

Den jeweiligen Platz des Spieles bezeichnet *locus*: Innsbr. M. Himm. 921 *Et sic Maria vadit ad locum baptismatis. — Deinde recedit ad locum ieiunii. — Maria iterum procedit ad locum passionis, — ad locum sepulturae, — ad locum ascensionis,* als sie vor ihrem Tode von den Lebens- und Leidensstätten Christi Abschied nimmt. Das Leben und Leiden Christi kommt in diesem Stücke nicht vor. Wien. Pass. 515 *Mox quidam discipuli abeuntes preparent locum cenaculi.* Zehn Jungfr. S. 18 *Tunc fatue corizando et cum magno gaudio vadunt ad alium locum.* — Alsf. Pass. 1952 *Interim Jhesus vadit ad alium locum faciendo sermonem Marthe et Magdalene ponendo thema scilicet: Beati pauperes in spiritu,* 1994 *Jhesus manet stare,* nun folgt die Bekehrung Maria Magdalenas, 2059 *Sed Jhesus manet in loco,* 2425 *Et sic manebit Jhesus in loco,* 2482 *Hoc completo,* nach Berathung der Juden Christus zu verderben, *statim Jhesus dicit discipulis suis: ‚Ecce ascendimus Jherosolimam'. Et tamen semper manent in eodem loco,* bis nach der folgenden Rede Christi und dem Gespräch mit Andreas, 5808 *Sed Petrus et Johannes parum manent in eodem loco, donec Maria Salomae venit ad eos.* Erl. Ost. 901 *Rubinus ducit dominam ad locum cantando,* d. h. er entführt sie. S. Gall. Chr. Himm. 91 *Et surgat et vadat ad locum ascensionis (Christus).* Red. Ost. H. 888 *Tunc abeunt milites ad locum suum,* d. i. zum heil. Grab.

Unklar ist *locus* Sterz. Mkl. S. 138 *quo finito* (dem Gesang des Propheten) *venit secundus iuvenis ad locum suum cum candelabro et dicit rigmum:* Ansprache an das Publicum.

Dieselbe Bedeutung wie *locus* hat *castrum*. Alsf. Pass. 1850 *miles* (Herodes', der Geliebte Maria Magdalenas) *revertitur ad castrum suum*, 2425 *Judei autem redeunt ad castra sua*, 5298 *Et sic milites recedunt et vadunt ad castrum Pilati*. — S. den Plan Froning S. 267. 860.

Während *sedes* vielleicht auch den Ort bezeichnet, wo ein Schauspieler in einem gegebenen Augenblick zu sitzen hat, wenn es auch daneben sein gewöhnlicher Aufenthalt sein kann. Teg. Ant. 1 *Templum domini et* VII *sedes regales primum collocentur in hunc modum* u. s. w., 33 *et sic ipsa et rex Babilonie ascendunt in sedem suam*. — Ben. Weihn. 1 *Primo ponatur sedes Augustini*. Wien. Pass. 36 *Quo facto Lucifer sit paratus — et ducatur per dyabolum ad sedem suam in medium* (also nicht in die Hölle).

Dasselbe gilt von *thronus*. Teg. Ant. 45 *Quod et ipsa* (Synagoga) *cantabit singulis in temporibus et sic ascendat tronum suum*. Eger. Pass. 825 *Moyses transit de throno* (Gottes) *ad medium circuli et annuntiat populo* (dem Publicum) *nativitatem suam*.

Auch bei *palatium*, *pallas* finden wir einerseits die Bedeutung Standplatz, Innsbr. M. Himm. 1311 *Et ducit eos* (Raphael den Petrus und Paulus) *ante palatium Mariae*, 1365 *Et sic omnes intrant palatium Mariae*, da Marien doch nicht ein wirkliches *palatium* zugeschrieben sein wird, wie dem Pilatus, Frankf. Pass. Dir. 194 *Pilatus ducat eum* (Christum) *in palatium*, Wien. Ost. H. S. 299, 1 *Pilatus get uf das pallas*. Vgl. Pilatus' *praetorium*, Frankf. Pass. Dir. 209 *Pylatus quoque in pretorium ad Jhesum vadat* nach seiner Begrüssung mit Herodes.

Auch *Mansio* ist zweideutig. Dor. S. 288, 19 *Tunc Fabricius vadit ad mansionem Dorotheae*, S. 288, 24 *Tunc Fabricius transit ad mansionem suam*. — Ebenso *habitatio*. Eger. Pass. 559 *Abell dicit ad fratrem et tunc ambo transeunt ad habitaciones eorum*, 1459 *Maria intrat cum Elizabeth ad habitacionem*, der Elisabeth nämlich, 1475 *Maria intrat habitacionem*, Josephs nämlich.

Von deutschen Ausdrücken entspricht dem *locus stat* Don. Pass. 433 *Nu gand die engel und der Salvator an ir stet*, nach der Versuchung Christi, 505 *Nu gat ieder man wider an*

sin stat, nach Heilung der Gichtbrüchigen, 807 *Nu gat yederman an sin stat,* nach Erweckung der Jünglinge von Naim. — *Hûs* und *hof* ist zweideutig Augsb. Ost. H. 2493 *Nach dem,* nach der Auferstehung Christi, *spricht Maria die mûtter ihesu in dem haws, darynn sy ist.* Don. Pass. S. 184 *und sind dis nach benâmpten die hûsser und hôff, so man dar zu haben mûsz,* darunter ausser wirklichen Häusern, wie denen des Cayphas, Herodes u. s. w. auch *Der gart Marie Magdalene, Der berg, da der tûffel got versûcht, Die stat Naym, Der brunn oder cistern, Lausarus grab, Der Ölberg* u. s. w.; s. S. 156.

Im Innsbr. M. Himm. wird im Text der Ausdruck *burc* gebraucht: 8 sagt der platzanweisende Præcursor *vffe der borg sal her stan,* von Gott, 16 *uff der burg sal sô stan,* von Maria, s. 30. 38. 44. — Im Heidelberger Passionsspiel begegnet *sess,* 1 *itzlicher an seinen sesse gesetzt,* — *ort* 6118 *die Juddenn ghenn an jre ort,* — *ende* 567, nach 6125.

Im späteren 16. Jahrhundert ist der Ausdruck *stand*[1] sehr häufig; Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 123. 420f. Daneben *platz, sitz, hof,*[2] *ort,* R. Brandstetter, Germania XXXI, S. 255, Regenz S. 33ᵃ, Zeitschr. f. d. Phil. XVII, S. 361, — *hüszlin,* V. Boltz, Weltspiegel (1550) 4933 *Jetz gond usz den hüszlin alle person uszgnon propheten und junkfrawen, Stelln sich für di ghüsz vff beid sytten,* — *Scena,* S. Meinrads Leben (1576) S. 6, Th. Stimmer, Comedia (1580) 30 *Sy ziehen samptlich auff, get Jeder person in sin scena.*

Zu Luzern wurde im 16. und 17. Jahrhundert zwischen ‚Ort' und ‚Hof' unterschieden, insofern dieses den Standplatz im engeren Sinne, jenes die Summe von Standplätzen bezeichnete, die für ganze Scenen und Acte in Verwendung kamen; R. Brandstetter, Aufführung S. 334.

Prugk im Augsb. Pass. 1316 bedeutet wohl nur Terrasse eines Hauses. Barrabas, der bei Pilatus eingekerkert war, *laufft über die prugk hinab.* 1390 *Darnach nempt pylatus den herren vnd fûrt in im purpur claid vnd in der dûrnin kron herausz*

---

[1] *Stand* erhält dadurch die Bedeutung ‚Rolle'; R. Brandstetter, Regenz S. 22ᵇ.

[2] *Hof* heisst aber auch der Ort, wo sich die Schauspieler aufhalten, wenn sie nicht spielen; Brandstetter, Zeitschr. f. d. Phil. XVII, S. 361.

für sein prugk und zeigt ihn den Juden. Während der Ausdruck im 16. Jahrhundert für Bühnengerüst und Balcon gebraucht wird; s. oben S. 25 und unten S. 30.

Dunkel ist die Bedeutung von ‚Brücke‘ in J. Ruff's Adam und Heva (1550) 5552 *Wie bald Mathusalah ze grab ist tragen, sol der statthalter, trugsäss und der hofmeister des fürsten mit einanderen härfür gon uff die brüge mit nachfolgenden beiden dieneren.* 6118 *Yetz zühend sy uff die brüge,* d. i. der Hauptmann mit seinen Soldaten. 6366 im Epilog: *uff das fromm, vest ouch eersam herren, üch sol ich dancken aller eeren von wägen einer eerlichen burgerschafft üwrer demuot und grossen trüw umb die brüge und anders gbüw, das ir erloubt uns dis spil hand üch zeeren und dem vatterland, darmit ir hand gros kosten ghan.* An der letzten Stelle ist ‚Brücke‘ wieder die Bühne, *anders gbüw* wahrscheinlich die Gerüste für die Zuschauer.

Im 16. Jahrhundert bedeutet aber ‚Brücke‘ neben dem ganzen Bühnengerüst, s. oben S. 25, auch die Emporbühne, den Balcon an der Hinterwand mit einem abgeschlossenen Raume unter derselben, das ‚Loch‘ bei J. Ayrer. S. J. G. Robertson, Zur Kritik J. Ayrer's S. 10 ff. Ob ‚Zinne‘ dasselbe bedeutet wie ‚Brücke‘, ist zweifelhaft, s. Robertson S. 14. Später wird ‚Hütte‘ für den durch einen Vorhang verschliessbaren Raum unter der ‚Brücke‘ gebraucht; J. Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, S. 89. Bei J. Rist im Friedewünschenden Deutschland (1647), II. Aufzug, heisst dieser Ort ‚Schauplatz‘ oder ‚innerer Schauplatz‘.

Im Mittelalter hat es höchst wahrscheinlich diese Einrichtung auf der deutschen Bühne nicht gegeben. Sonst wäre dahin wohl der öfters erhöhte Himmel und die Hölle verlegt worden, was nach den erhaltenen Plänen nicht der Fall war.

In Stücken, wo es keine wirklichen Bühnenstände gab, wie in den Marienklagen, ausser Himmelg. Mkl., bedeutet *locus* den Bühnenort, wo sich der Schauspieler im Zustand der Ruhe befindet. Bord. Mkl. S. 289 *quandocunque fecit actum suum* (die heil. Jungfrau), *vadit ad locum suum et stat a dextris* (Christi sc.). S. oben S. 26.

Der Ausdruck *burg*, näher bestimmt durch *die gemeine*, wird auch für jenen Bühnenort verwendet, der zu verschie-

denen Zwecken dient. Don. Pass. S. 184 unter dem Register des Stücks: *Und die gemeine burg, in der man kront, geislet, das nachtmal und ander ding volbringt.* Das Folgende: *den stock, dar die gefangen ligen, drüy crúcz, die sul und anders* u. s. w. gehört nicht mehr in die Kategorie der gemeinen Burg.

Es gab also neben den Bühnenständen, die einer Person oder sachlich zusammengehörigen Gruppe dienten, auch Locale, die zu verschiedenen Zwecken verwendet wurden.

So ist auch im Alsf. Pass. nach dem Plan bei Froning S. 267 dem Pater familias, bei dem das Abendmal abgehalten wird, und dem Regulus nur ein Bühnenstand angewiesen, — ebenso benutzen Nicodemus und Joseph von Arimathia nur ein Local. — Im Red. Ost. H. wird das *Dolium*, eine Bütte, Alsf. Pass. 144, von Lucifer, wenn er die Hölle verlässt, und von dem *Conclusor* bestiegen; Creizenach I, S. 166.

Auch im 16. Jahrhundert konnten die ‚Höfe‘ von mehreren Schauspielern benutzt werden; so im Luzerner Osterspiel, Germania XXXI, S. 255. Bei demselben gab es auch eine *gemeine begrebnus*, für alle, die im Stücke begraben wurden, R. Brandstetter, Aufführung S. 285.

Erst im 16. Jahrhundert scheint es bezeugt zu sein, dass Bühnenstände weggeschafft wurden, um für neu aufzustellende Raum zu geben. So in Luzern, Germania XXXI, S. 256 (1597) *Item es giebt auch platz, für das das wiehnachthüttlin dannen kompt, deszglichen so man Johannis wüste dannen thut.* Salat, Verlorner Sohn (1537) *Nun kompt die Rüstung der andern Landschaft;* Genée, Lehrjahre S. 79. J. Ayrer, Comödie Zwei fürstliche Räthe Band IV. S. 2316, 4 schliesst die Scene bei der Jägermeisterin, auf welche eine Scene im Apollotempel folgt: *Jetzt richt man den tempel zu.* S. Zeitschr. f. d. Phil. XVII, S. 361.

Hie und da befanden sich in den Bühnenständen Vorrichtungen, die es zeitweilig ermöglichten, einen Schauspieler ungesehen oder verschwinden zu lassen, was schon im Mittelalter öfters anzunehmen nöthig ist; s. Froning S. 270 und was ich an einem anderen Ort darüber zusammenstelle. Für das 16. Jahrhundert s. R. Brandstetter, Germania XXX, S. 325 *ouch sol der himel grüst sin mit einem Oberdeckel vnd Vmb-*

hengen, die man könne für ziehen. S. auch die Verstecke Adams und Evas vor der Erschaffung, S. 325. 342.

De sevenste Bliscap (Mitte des 15. Jahrhunderts, Handschrift aus dem 16.) *Selete. Di wile sal man den hemel opdoen, daer God sit.* Bühnenanweisung zu 370 *Gods troon toe*, 492 *Troon toe*, 1046 *de helle toe.* Der Himmel musste wohl zeitweilig geschlossen sein, weil weder die geistige noch leibliche Himmelfahrt Mariens dargestellt wird.

S. in Frankreich die *custodes*, E. Duméril, Origines du théatre moderne S. 68, Creizenach I, S. 166, Thüren oder Vorhänge, — in England im 15. 16. Jahrhundert *corteyn, arras*, Pollard, Miracle plays S. XXVI, Ludus Coventriae S. 261. 270 *the cownsel hous — xal sodeynly enclose, — and than xal the place — ther Crist is in, xal sodeynely unclose, — the corteyn drawyn as she* (Pilatus' Frau) *lyth in bedde*, Digby, Mysteries S. 106 *Her xall hevyne opyne and Jesus xall shew*, — Marlowe, Tamburlaine II, Act II, V. 3103 *the arras is drawen*, Shakespeare, Genée, Shakespeare Jahrbuch XXVI.

Ausser den Bühnenständen, die, in der Form eines Hauses oder sonst gekennzeichnet, einem oder mehreren Zwecken dienten, gab es noch einen grossen freien Raum in der Mitte der Bühne, den mittleren Ort oder Kreis, s. Creizenach I, S. 167,[1] dessen Function noch allgemeiner war als die der gemeinen Burg. Wien. Pass. 36 *Quo facto Lucifer sit paratus in forma diaboli et ducatur per dyabolum ad sedem suam in medium omni silentio, et dyaboli intrantes in infernum.* Frankf. Pass. Dir. 34 *Deinde Sathanas ducat Jhesum super dolium, quod positum sit in medio ludi, representans pinnaculum templi.* Wolf. Sünd. 2665 *hic Salomon equitat cum regina* (von Saba) *primum spacium usque ad medium.* Innsbr. Ost. H. 100 *Et sic nuntius* (Pilati) *currit hinc et inde in circulo*, und wirbt die Grabwächter.

Alsf. Pass. 1 *Proclamator in medio ludi dicit*, 510 *Hic Johannes* (Baptista) *et Jhesus sint in medio ludi*, 1994 *Maria Magdalena convertitur recedens a Christo et dicit circumeundo circulum* die folgende Selbstanklage und Reuerede, 5272 *et ponunt eum in medium ludi super sedem*, die Geissler Christus,

---

[1] S. die *scena commune*, d'Ancona, Origini del teatro italiano I, S. 192.

5906 *Deinde Maria faciendo longum circulum cum Iohanne et Petro et duabus sororibus plangendo cantat* Marienklage. Bord. Mkl. 1 *virgo Maria quum facit actum suum, vadit ad medium,* 169 *valde modicum transeunt,* Maria und Johannes, *scilicet si est opus usque ad medium circuli.* Don. Pass. 1. 21 der Knecht des Proclamators und dieser selbst sprechen *in mittel platzes.* Eger. Pass. 825 *Moyses transit de throno ad medium circuli, annunctiat populo nativitatem suam,* 1523 *Nunctius* (Caesaris) *transiens ad medium circuli dicit* dem Volk den Befehl des Kaisers, 3557 *Judas transit in circulo et obviabit ei diabolus Sathanas,* 4320 *Et sic transeant,* die Juden, *ad medium circuli et omnes conveniunt pretter pontifices, qui manent in locis suis,* 7744 *Et sic transeunt,* die Grabwächter, *ad parvum spacium de sepulchro ad medium circuli. Et sic Judei exeunt de synagoga in obviam.* Erl. Ost. 54. Theoph. Trier. 8 *Hyr kundigt de bode dat spel van Theophilo ersten ut unde secht inmidden des kreses,* 526 *Hyr geit Theophilus in den kreis her unde dar unde klaget, wo he verdreven sy.*

S. J. Ruf, Des Herrn Weingarten (1539) 3938 *Jetz zücht Vespasianus vff halben platz mit trummen vnd pfiffen.*

Geräthe und Thiere[1] sind für die mittelalterliche Bühne reichlich durch Spielanweisungen und durch die Requisitenverzeichnisse belegt; s. oben S. 13. 17.

Sie gehörten mit den Standplätzen zu dem, was man im 16. Jahrhundert *Rüstung, Usrüstung* nannte; R. Brandstetter, Regenz S. 33[a], Germania XXX, S. 342. — In den Fastnachtsspielen wird man sich oft einfacher beholfen haben. N. 22 Von einem Kaiser und dem Abt sind nach dem Text S. 205, 29. 206, 1 die Pferde schon vor den Wagen gespannt, aber die Spielanweisung S. 207, 1 lautet: *Nu sitzt der mulner auf das wegenlein, so ziehen in die pauren in die stuben fur den kaiser.*

[1] Der oft citierte hölzerne Esel ist nur für Processionen bezeugt durch Naogeorgs Regni papistici l. IV, S. 144 (ed. 1553) *Ligneum habent asinum et simulacrum equitantis in illo Ingens: at vero tabula consistit asellus Quatuor atque rotis trahitur, quem mane paratum Ante fores templi statuunt. — Post haec in templum trahitur.* Aber hölzerne Widder und Lämmer wurden in Luzern verwendet; R. Brandstetter, Germania XXX, S. 327. 342, Aufführung S. 284. 286. — In den Chester Plays erscheinen *animalia depicta in cartis,* S. 54.

Aber auch in der sevenste Bliscap 571 wird Johannes von zwei Engeln mit einem weissen Mantel bekleidet und fortgeführt, *oft anderssins, soet best es* und 574 sagt eine Bäuerin: *Ic sachen henen varen In een wolke.*

Eine Angabe über das Wegschaffen unnützen Geräthes kommt ein paarmal vor, Don. Pass. 764 *Nu stand di junger uff und tůnd die spis neben sich,* wie Mone II, S. 161 bemerkt hat. Sterzinger Christi Himmelfahrt S. 14ᵇ *Ibi Judæi cantant, at interim deportatur mensa,* an der Christus gegessen hatte, *in locum personarum et tandem salvator dicit rigmum.*

Im 16. Jahrhundert wird das Herbei- und Wegschaffen von Geräthen öfters erwähnt oder ist anzunehmen; R. Brandstetter, Aufführung S. 281. 284. 287. 290. 292. 300. 303. 314, ein Katheder für Gregorius, die Säule für das goldene Kalb, für die Schlange u. s. w. In H. Sachs' Hug Schapler (1556) Band XIII, S. 17, 9 wird das Hinausschaffen der Todten angeordnet.

D' Ancona, Origini del teatro italiano I, S. 512 *nell Ottaviano: rovina subito il tempio, e la Nativita del N. Signore apparisce.*

IV. Raum und Zeit auf der alten Bühne.

Der wichtigste Unterschied zwischen der mittelalterlichen Bühne und der späteren besteht darin, dass jene einen sehr grossen Raum der Wirklichkeit darstellt mit verschiedenen Einzellocalen, Bühnenständen, an denen abwechselnd gespielt wird, während diese jedesmal nur einen kleineren, dem Einzellocal der mittelalterlichen Bühne entsprechenden Raum enthält.

Doch kommen Uebergänge vor, welche das Alte mit dem Neuen verbinden. Schon auf der mittelalterlichen Bühne gab es mitunter einen Bühnenstand oder -ort, der entweder gleichzeitig zwei Orte der Wirklichkeit, oder bald den einen, bald den anderen bedeutete; s. oben S. 30f. Dass im letzteren Falle die Phantasie des Publicums durch aufgestellte und weggenommene Versatzstücke unterstützt wurde, ist nicht überliefert und nicht wahrscheinlich. Im 16. Jahrhundert geschah das allerdings, s. oben, aber nicht immer.

So nicht in H. Sachs' Cirus (1557) Band XIII, S. 325, 6, wo Cirus Speise und Trank auf der Bühne, die sein Lager vorstellt, zurücklässt und mit seinem Heere abzieht. Die folgende Scene ist aber im Scythenlande bei Königin Thomiris, S. 325, 29 gehen auch die Scythen alle ab, *Und lauffen herwider mit geschrey, da finden sie speisz und tranck.*

In J. Ayrer's Sidea (vor 1605), wenn der Baum mit der Quelle darunter, auf dem sich Sidea verbirgt, IV. Act, 33, im ganzen Stück oder wenigstens im vierten Act immer zu sehen ist, also nicht nur in den Scenen, die im Walde spielen, sondern auch bei Ludolf, Sideas Vater, IV. Act, 136, bei dem Schuster Dietrich, IV. Act, 186, der doch in der Stadt wohnt, die weit vom Brunnen entfernt ist, IV. Act, 41. Die Decorationsstücke Brunnen und Quelle wurden keineswegs zwischen den Scenen weggeschafft, vielmehr benutzt der Dichter die Bühnennähe von des Schusters Wohnung und Brunnen mit Quelle im harten Widerspruch mit IV. Act, 136 zur Ueberführung der eitlen Schusterin, die das Spiegelbild der auf dem Baume sitzenden Sidea für ihr eigenes gehalten hatte. Wenn er IV. Act, 186 Sidea in seine Wohnung bringt, lässt er diese eine Weile draussen — man sieht sie nicht —; er fragt unterdess seine Frau um den Grund ihres Hochmuths und führt sie, als er ihn erfahren, zur Quelle, welche ihr jetzt nur ihre eigene Gestalt zeigt. Dann tritt Sidea ein. — Auch in der Esther der englischen Komödianten scheint der Galgen immer sichtbar zu sein, S. 34 f., obwohl er im Hofe gebaut wird und die folgende Scene im Innern des Palastes spielt.

Ausserdem hat man sich seit dem Mittelalter bis in die neueste Zeit über Scenenwechsel und zeitraubende Motivirung dadurch weggeholfen, dass man benöthigte Personen kommen und andere abgehen liess, mehr nach dem Bedürfniss der Bühne als der betreffenden Vorgänge und Zustände. So erscheint Rubin gerade, als der Krämerarzt einen Diener braucht; Innsb. Ost. H. 460, Erl. Ost. 108, Wien. Ost. H. S. 313, 27, Nicodemus, als Joseph von Arimathia einen Helfer zur Bestattung Christi nöthig hat, Luz. Grabl. 107, die vier Soldaten, als die Juden Grabwächter suchen, Luz. Grabl. 429, die Kupplerin, als der Procus ihrer bedarf, M. Magd. 386.

Hans Sachs, Virginia (1530) Band II, S. 4, 17, Violanta (1545) Band VIII, S. 348, 31, Hecastus (1549) Band VI, S. 156, 13, Fastnachtsspiel Der junge Kaufmann Nicola (1550), N. 23, 153; Nicola wollte gerade zu seinem Freunde gehen: da kommt dieser. Florio und Bianceffora (1551) Band VIII, S. 305, 10. Fastnachtsspiel zwischen dem Gott Apollo und dem Römer Fabio (1551), N. 30, 81. 249. Fastnachtsspiel Der Teufel nahm ein altes Weib (1557), N. 76, 286. 358. Der Arzt kommt gerade, wenn man ihn braucht und herbeiwünscht.

B. Waldis, Verlorner Sohn (1527) 267.

J. Kollross, Fünferlei Betrachtungen (1532) 443.

Naogeorgus, Pammachius (1538) 123. 1596. Judas (1552) II 1. III 2. V 2.

S. Wild, Passionsspiel (1566) 1626.

Herzog Heinrich Julius, Von einem Weib (1593) II 2. Von einem Buhler und einer Buhlerin (1594) I 2. Von einem ungerathenen Sohn (1594) I 1.

J. Ayrer (vor 1605), Phaenicia III Act, 130. 235. Erbauung der Stadt Rom Band I, S. 56, 20. Machumet II. Band II, S. 801, 15.

W. Spangenberg, Saul (1606) 1239. 2016.

C. Brülovius, Caesar (1616) II 1 kommt M. Brutus, IV 4. 5 Cicero ganz unmotivirt. Moyses (1621) I 7. II 6.

Englische Komödianten (vor 1620) Esther S. 34 *Sih, Zimmermann, du bist gleich als wärestu gerufen. Hans: O ja, ich bin ein solch wunderlich Kerl, ich komm, ehe man mich ruft.* Der verlorne Sohn S. 54.

Niederdeutsche Bauernkomödien, Tewesken Kindelbehr (1661), S. 276.

S. u. a. die barmherzigen Brüder in Schiller's Wilhelm Tell.

Abele Spelen, Esmoreit (14. 15. Jahrhundert) 158 der Meister kommt im rechten Augenblick, um Esmoreit zu retten.

De sevenste Bliscap 206.

Gnaphaeus Acolastus (1529) 101. 110. 699.

Udall's Ralph Roister Doister (1550) Dodsley-Hazlitt, Band III, S. 122 (IV 1).

Jacob, Recueil de farces S. 192.

Ebenso begegnet zufälliges oder unschicklich motivirtes Abgehen[1] statt Scenenwechsel.

Hans Sachs, Fastnachtsspiel Der Doctor mit der grossen Nase (1559) N. 83, 117. 209 Der Edelmann geht mit seinem Gast, dem Doctor, ab, um ihm einen Bau, seine Bibliothek zu zeigen, damit der Narr mit dem Reitknecht an demselben Orte sprechen kann. Fastnachtsspiel Der Neidhart mit dem Veilchen (1561) N. 75, 372. Der Herzog geht ab *Wil gen spaciren in irgarten*, damit die Bauern an demselben Orte über ihre Rache an Neidhart berathen können.

J. Ayrer (vor 1605) Gründung von Bamberg Band I, S. 663, 17 der Kaiser:

---

[1] Davon sind jene Abgänge zu unterscheiden, welche die übrigbleibenden oder kommenden Personen nur von einer lästigen oder unschicklichen Gegenwart befreien sollen: Im mittelalterlichen Drama geht Joseph bei der Geburt Christi unter irgend einem Vorwand ab — oder bei Seite, Cass. Weihn. 142, Eger. Pass. 1623, York plays S. 129, in einem polnischen Weihnachtsspiel, mitgetheilt von W. Creizenach, Festschrift für K. Weinhold, 1896, Separatabdruck S. 5. — H. Sachs, Melusine (1556) Band XII, S. 554, 14 die Knechte gehen ab, weil sie die sich schlagenden Pferde beruhigen wollen. Hier sind nur die Knechte auf der Bühne. Die folgende Scene spielt am selben Ort zwischen Goffroy, dem Sohne Melusinens, und dem *Kundtman*. Fastnachtspiel Der Neidhart mit dem Veilchen (1561) N. 75, 426 Neidhart wird für das bevorstehende Gespräch zwischen seiner Frau und dem in sie verliebten Herzog entfernt, indem er dem ankommenden Herzog bis ans Hausthor entgegengeht und dann, wie man wohl annehmen darf, noch häusliche Anordnungen zu treffen hat. — Ackermann, Tobias (1539) 995. — M. Haineccius, Hans Pfriem (1582) 1055. — J. Ayrer (vor 1605) Valentin und Ursus I, Band II, S. 1313, 6 Melissus zu Rudolphus: *Jetz kommet rein in die Cantzeley, Ob nichts neues vorhanden sey.* Nur die zwei sind auf der Bühne, die sie räumen, um der Kaiserin an demselben Ort Platz zu machen. — Herzog Heinrich Julius, Susanna (1593) III 4, die Mutter Susannas geht wegen zu grosser Gemüthsbewegung ab. — Oder wenn in den mittelalterlichen Osterspielen Christus als Gärtner abgeht, um in der typischen Kleidung wiederzukommen. S. z. B. Erl. Ost. 1121. — Eine besondere Gruppe bilden dann jene unmotivierten Abgänge, welche die Bühne für den Schluss des Stückes oder des Actes entleeren sollen, was sich noch lange nach der Einführung des Vorhangs erhält; K. Heinemann, Grenzboten 1890 I, S. 465. 520. 521. 523.

Ehrnholt, geh du nur auch jetzt ab,
Allein ich zu verrichten hab.

Und er hält einen Monolog über die bevorstehende Heirat. S. dasselbe Motiv in der Anmerkung.

Wieland in Clementine von Porretta, lässt wiederholt seine Personen wegen übermässiger Gemüthsbewegung abtreten, meist in den Garten gehen und gewinnt dadurch ein Mittel, die Zurückbleibenden sich ohne Ortsveränderung aussprechen zu lassen I 2, III 12, III 13, IV 12. S. in der Anmerkung Herzog Heinrich Julius' Susanna.

Aehnlich ist das Herausrufen einer benöthigten Persönlichkeit.

Hans Sachs, Hecastus (1549) Band VI, S. 138, 20. 144, 19.

Schwerttanzspiel aus Lübeck Zs. XX, S. 10 ff., Zs. für Völkerpsychologie XIX, S. 206. 418.

Hartmann, Volksschauspiele S. VI.

Sehr häufig war dies schon in der niederländischen Abele Spelen (14./15. Jahrhundert), die bei der grossen Anzahl von Standplätzen diese so klein machen mussten, dass nur schwer in ihnen zu spielen war, wie ja auch die Personen in ihnen oft unsichtbar sind. Lanselot 290. 542. 708 ruft der Waldhüter seine Herrin aus dem Schloss, 838 der Knappe seinen Herrn. — Esmoreit 904 — Winter und Sommer 436. — Ebenso in den Sotternien. — S. auch Esmoreit 58. 747. 851, Hertog van Bruyswijck 37. 50. 86. 725. 854. 902.

Verwandt den vorhergehenden Fällen ist der folgende.

Schon im Mittelalter begegnet es hie und da, dass, während man erwartet, dass die Person *A* zu der Person *B* gehen werde, die Person *B* vielmehr zu *A* kommt, wodurch ein Wechsel der Locale vermieden wird. So in den Scenen, in welchen Magdalena den Aposteln von der Auferstehung berichtet. Innsbr. Ost. H. 1099 *Maria* (Magdalena) *recedit* (vom Grabe) *cantando: Vere vidi dominum vivere* u. s. w., nach der Begegnung mit Christus als Gärtner, 1109 *Thomas venit ad Mariam et dicit: Maria, laz din schallen* u. s. w.; 1140 *Maria* (Magdalena) *cantat: Victimae paschali* u. s. w. *Petrus et Jo-*

hannes veniunt clamando: Dic nobis Maria, quid vidisti in via? — Eger. Pass. 8061 *Et sic salvator recedit a Maria Magdalena in locum suum,* nachdem er ihr als Gärtner erschienen war, *donec Maria canit obviantibus duobus apostolis, scilicet Petro et Johanne;* 8103 *Tunc Maria* (Magdalena) *procedit ulterius ad parvum spacium. Tunc veniunt ei in obviam Maria Jacobi et Maria Salome cantantes: Dic nobis Maria* u. s. w. Erl. Ost. 1176 Magdalena singt: *Vere vidi dominum vivere* u. s. w., dann 1203 *Victimae paschali* u. s. w. *Deinde venient Petrus et Johannes cantantes: Dic nobis Maria* u. s. w., 1255 erscheint auch Thomas. Sterz. Ost. S. 160 *Tunc Salvator recedit ad tempus,* nachdem er Magdalena als Gärtner erschienen war. *Maria plangit et canit iterum: Ich hab warleich gesehen den lieben heren mein* u. s. w. *Deinde venit Thomas dicens: Maria, la dein schallen! Wie mag mir das gefallen, Dasz ein todter man Von dem tod sol aufstan.* S. 162 *tunc Maria canit: Victimae paschali* u. s. w. *Tunc Petrus et Johannes vadunt ei obviam cantando: Dic nobis Maria* u. s. w.

So auch in späteren Dramen.

Reuchlin, Sergius (vor 1507) 70, er will zu seinen Genossen gehen: da sieht er sie plötzlich kommen: *Sed eccos commodum, Eccos prope in medio fori.*

S. Wild, Passionsspiel (1566) 1626. Der Hauptmann ist zu den Grabwächtern gekommen, die ihm ihre Schande gestehen. Er sagt, sie müssten sich gleichwohl verantworten, da sie das Geld empfangen hätten. Aber anstatt, dass sie nun zu Cayphas gehen, fährt der Hauptmann fort:

Da kompt Cayphas vnd Annas gleich;
Secht, wie jr auffs best verantwort euch!

Digby Mysteries S. 11 die Mütter mit den unschuldigen Kindern kommen zu den Mördern, S. 223 die Apostel den drei Marien entgegen.

In diesen Fällen, den mittelalterlichen, wie in denen des 16. Jahrhunderts kann man ungeschickte Erfindung annehmen, durch die der Dichter um die Schwierigkeit des Scenenwechsels herumkommen will. Anders ist es in folgenden Beispielen, wo vor den Augen des Publicums die gesehene Bühne in ihrer

ganzen Ausdehnung oder an einem ihrer Theile sich verändert, d. h. nun einen anderen Ort bedeutet als früher, und zwar ohne Abgang der Personen.

H. Sachs, Die falsche Kaiserin (1551) Band VIII, S. 118, 18, Der verurtheilte Graf bittet den Kaiser, seine Frau noch sehen zu dürfen. Der Kaiser bewilligt es und geht ab. *Der Keyser ab. Man fürt den Grafen hin. Die Gräfin kompt vnd spricht.* — Fastnachtsspiel von der verunglückten, verschwatzten Buhlschaft (1552) N. 39, 455. Ein Jüngling wird durch einen Boten zu seinen Eltern, die in einer anderen Stadt wohnen, beschieden. Spielanweisung: *Sie gehen hin. Sein Vatter vnnd Mutter kummen jm entgegen, sein Vatter spricht.* — Zerstörung Trojas (1554) Band XII, S. 298, 18. Die Leiche Hectors war vorher auf freiem Feld gedacht, jetzt ist sie in Troja, ohne dass sie hinaus- und wieder hereingetragen wurde. — Simson (1556) Band X, S. 206, 25. Delila war vorher bei den Philistern, ist jetzt wieder zu Hause. Diese Stücke haben keine Standplätze.

S. Wild, Passionsspiel (1566) 1508. Nachdem die drei Marien von den Engeln am Grab Christi Aufklärung erhalten haben, folgt die Spielanweisung: *Die Frawen wenden sich vmb vnnd die Engel gehn ab. Maria Magdalena spricht:*

Ach, lieben Schwestern, das ist war,
Wie vns die Månner sagen klar.
1510 *Wir wóllen gehn vns sehen vmmen.*
Wo wir seine Junger bekummen
Vnd jn solliches zeygen an.

Maria Salome:

Ja, so kompt her vnd laszt vns gahn!

Darauf folgt die Spielanweisung: *Nun geht Petrus vnnd Johannes ein.* Magdalena meldet ihnen, was geschehen.

J. Ayrer, Phaenicia (vor 1605), III. Act 131. Die vorhergehende Scene war im Hause Phaenicias zwischen dieser und ihrer Kammerfrau Phillis, die den Auftrag erhält, dem Grafen Timbor abzusagen. Phaenicia geht ab. Der kurze Monolog der Kammerfrau ist schon halb auf der Gasse gedacht:

doch richt ich meinen bevelch aus.
schau, dort get der graf gleich heraus,

wie das folgende Gespräch zwischen der Kammerfrau und dem Grafen Timbor ganz auf der Strasse gehalten wird. Denn am Schluss 193 sagt sie:

ich tet mich lang bei euch verweiln;
ich musz wider zu haus heim eiln,
das es mein jungfrau nicht erfar.

Marlowe, Tamburlaine I. Am Ende von V 1, nach 1844 (Bd. I, S. 93) *Exeunt all except the Virgins.* Bei Beginn der nächsten Scene V 2 vor 1845 *Enter Tamburlaine* u. s. w. Die Jungfrauen der belagerten Stadt Damascus wollten zu Tamburlaine in sein Lager vor der Stadt gehen, 1799; statt dessen kommt Tamburlaine zu ihnen. Das Stück hat keine Standplätze. — Marlowe, Massacre of Paris Band II. S. 306 *Exeunt Catherine and Guise*; Charles bleibt; die Scene mit Catherine und Guise war beim König Charles. Die nächste Scene bringt *The Admiral discovered in bed.* Die Mittelbühne, welche früher eine Wand des königlichen Zimmers dargestellt hatte, ist nun, wohl durch Wegziehen eines Vorhangs, — s. Tamburlaine II, Act III, 1 V. 3103 *the arras is drawen* und die Custodes der mittelalterlichen Bühne, — die offene Wohnung des Admirals. Statt dass Charles zu ihm geht, ist dieser zum König gekommen. S. 309 zeigt deutlich, dass der Admiral in einem offenen Hause zu sehen war, da er vor den Augen der Zuschauer ermordet und auf die Strasse geworfen wird.[1]

---

[1] S. den gleichzeitigen Stich von der Ermordung Coligny's in O. Jäger, Geschichte der neueren Zeit, S. 163. Er stellt eine Strassenecke dar, die durch das Haus Coligny's gebildet ist. Ein Stück der Wand im ersten Stockwerk ist weggenommen, so dass man sieht, wie Coligny im Bett ermordet, dann durch ein Fenster auf die Strasse geworfen wird. — In Marlowe's Eduard II., Band II, S. 281 spricht der Mörder Lightborn, der sich in demselben Local wie Matrevis und Gurneg, die Wächter des Königs, befindet, plötzlich mit dem König, der in einem unterirdischen Gefängniss verwahrt ist, das zugleich als Senkgrube dient. — Shakespeare, Henry VI, II, III, 2: *The folding doors of an inner chamber are thrown open and Gloster is discovered dead in his bed: Warwick and others standing by it.* Der Bühnenraum ist das Zimmer, in dem der König sich aufhält, das gewiss nicht in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem Gefängniss Gloster's gedacht ist.



S. 317 *Anjou knocketh at the door and enter the king of Navarre and the Prince of Condé with their two schoolmasters.* Also statt dass Anjou zu den jungen Prinzen geht, kommen diese zu ihm heraus. Derselbe Bühnenraum bedeutet erst die Strasse vor dem Hause des Prinzen, dann das Innere des Hauses. S. 346 *First Murderer [within]* zu dem andern: *Stand close! he* (Guise) *is coming — —. Enter first and second Murderer* und tödten Guise.

S. D'Ancona, Origini del teatro italiano I S. 512 *nell' Ottaviano: rovina subito il tempio, e la Natività del N. Signore apparisce'.*

E. Rigal, Alexandre Hardy, S. 191 über Verwandlung der Bühne ohne Abgang der Schauspieler im 17. Jahrhundert. K. Heinemann, Grenzboten 1890, I, S. 462 und 465, wo er auf Voltaire's Semiramis verweist, III 6 *Le cabinet où était Sémiramis* (mit Arzace und Azema) *fait place à un grand salon magnifiquement orné* u. s. w. Hier wurden also, während die Personen der vorhergehenden Scene auf der Bühne blieben, Versatzstücke aufgestellt.

Die andere Methode, den Zuschauer glauben zu machen, er sehe jetzt in der ganzen sichtbaren Bühne einen anderen Raum als vorher, besteht in der Entleerung der Bühne am Schluss des ersten und — was beim Mangel eines Vorhangs nöthig war — in dem Hereinkommen zu Anfang der zweiten Scene, wo die antike Eintheilung herrscht, auch bei Actschluss und Anfang des nächsten.

In P. Gengenbach's Combiszt (vor 1524, nur in einer Umarbeitung von 1540—1546 erhalten), gibt es zwar keine Spielanweisung, aber es ist doch nicht zu bezweifeln, dass nach I 1, *Haine vnd Hanszlin, zwen bauern vnnd der pfaff*, nicht nur dieser abgeht, wie er selbst sagt 181 *Es ist nun zeit, ich far daruon*, sondern auch die übrigen. Dann die nächste Scene I 2 wird von *Ciuis* und Pfaff gespielt. Dieser ist also abgegangen, kommt wieder herein und begegnet dem von anderer Seite eintretenden *Ciuis*, der ihn anspricht. 185 *Sihe herrlin, wa kumpt ihr her.* Am Schluss dieser Scene jagt *Ciuis* den

Pfaffen fort 265 *Farhin und nim so jetzt vorgût.* Sie verlassen also beide die Bühne. Am Anfang der nächsten Scene, I 3, ist der Pfaff aber wieder da und hält einen Monolog. Er ist also wieder hereingekommen. Die Scenen I 1. 2. 3 spielen an verschiedenen Orten.

Diese Form begegnet u. A. bei H. Sachs, in Th. Gart's Joseph (1540), H. Ackermann's Ungerathenem Sohn (1540), in S. Wild's Passionsspiel (1566), bei J. Ayrer, den englischen Komödianten, Brülovius, in Gnaphaeus' Acolastus, wie überhaupt bei den Lateinern.

S. z. B. H. Ackermann, Ungerathener Sohn (1540) 206 der Vater geht ab, 246 die Mutter auch: *Aber itzund falt mir etwas ein, Das musz ich balde richten aus, Dieweil mein herr nicht ist zu haus.* Dadurch wird die Scene frei für den Nachbar, der in seinem Hause einen Monolog hält.

H. Sachs, Schöpfung (1548) Band I, S. 37, 22 Eva geht ab, um den Baum des Lebens zu suchen, S. 38, 6 kommt sie wieder und findet ihn auf der Bühne, die also jetzt einen anderen Theil des Paradieses darstellt. — Fastnachtsspiel von der unglücklichen verschwatzten Buhlschaft (1552) N. 39, 78, der abreisende Jüngling, den seine Eltern begleiten, verlässt die Bühne, am Beginn der nächsten Scene tritt er wieder auf und ist in der fremden Stadt. — Cirus (1557) Band XIII, S. 325, 19 dieselben Personen, die Scythen gehen ab, kommen gleich wieder herein und sind nun in Cirus' Lager. S. oben S. 34.

Tirso de Molina, Der Verführer von Sevilla; Rapp, Band V, III. Act, 22. Scene, Schluss: Don Juan und Catalinos gehen in die Kapelle, 23. Scene, sie treten wieder auf und sind in der Kapelle.

Dadurch entstehen aber manche Unzukömmlichkeiten, d. i. Fehler gegen die beabsichtigte Naturwahrheit.

H. Sachs, Pallas und Venus (1530) Band III. Trotz der dargestellten Gerichtssitzung gehen alle Personen bei den Actschlüssen ab und zu Anfang des nächsten wieder ein. — Judicium Paridis (1532) Band VII. Am Schluss des ersten Actes versammeln sich die Götter zu einem Gelage und gehen dann ab. Am Anfange des zweiten erscheint erst Discordia allein,

die den Apfel wirft und dann abgeht. Darauf kommen die Götter und setzen ihr Gelage fort, wobei sie den Apfel erblicken. — Opferung Isaacs (1533) Band X, S. 71, 19 und Abraham (1558) Band X, S. 53, 23 Adam und Isaac sind vorausgegangen, die Knechte zurückgeblieben; die Knechte werden nun von der Bühne entfernt indem sie bemerken, dass ihr Esel sich verlaufen hat — s. oben S. 36 Anm. das Motiv in H. Sachs' Melusine — und Abraham tritt mit Isaac wieder ein, d. h. sie sind unterdessen auf die Höhe des Berges gelangt, den die Bühne jetzt darstellt. — Jacob und Esau (1550) Band I. Der Abgang Isaacs und Esaus am Ende des III. Acts ist unmotivirt. — Fastnachtspiel von Joseph, Melissus und König Salomon (1550) N. 26, 122. Joseph und Melissus, die beschlossen haben, bei Salomon Rath zu suchen *gehen beyde ausz. König Salomon kumbt, setzt sich,* nach einem Gespräch Salomons und Marcolfs erscheinen Joseph und Melissus. Das Kommen Salomons ist ganz unnatürlich. Gemeint ist, dass er auf seinem Throne sitzt, nicht sich erst darauf setzt. — Fastnachtsspiel Der böse Rauch (1551) N. 28, 139. Vorher war die Scene im Hause. Der Mann ist von der Frau besiegt worden und fortgegangen, d. i. vors Haus, 131. Sie triumphirt allein bis 138 und geht auch ab 139, *sie geht ausz, der man kumbt vnd setzt sich traurig,* nach 146 auf den Stein vor seinem Hause. Er kann nicht jetzt erst kommen, sondern sitzt seit 131 darauf. S. 163. — Fastnachtspiel von der unglücklichen verschwatzten Buhlschaft (1552) N. 39, 168. Der Held und sein Freund waren 162 aus der Werkstatt weggegangen, um die Familie Gutmans deren Tochter wegen zu besuchen. Nachdem ihr Meister und seine Frau auch die Werkstatt verlassen haben, heisst es 168 *Gutman, der Eva vater, vnnd Beningna, jr Mutter, kummen, er spricht.* D. h. die Scene ist jetzt in Gutmans Haus, in das natürlich die Eigenthümer nicht eintreten. Ebenso 219. 258. — Komödie Die ungleichen Kinder Adams und Evas (1553) Band I. Die Examination der Kinder wird durch den Schluss von Act III unterbrochen, bei dem wie immer alle abgehen, um beim IV. Act wieder hereinzukommen. — Abraham (1558) Band X, S. 36, 14. Loths in eine Salzsäule verwandelte Frau muss auch abgehen, weil die nächste Scene an einem andern Orte spielt. *Das weib sicht umb, wird ein sewlen, bleibt stehn. Sie gehen alle ausz.*

Abraham kommt und ist an einem andern Ort, auf dem Berge. — Fastnachtsspiel Die junge Witwe Francisca (1560) N. 84, 165. Die vorhergehende Scene war im Hause Franciscas. Sie schickt ihre Zofe fort und geht auch ab, *Ein weil wil ich in garten naús, in hof.* Die Bühne ist also leer und kann im Folgenden die Strasse darstellen, auf der Rinúczo, der Liebhaber Franciscas, deren Zofe trifft. — Fastnachtsspiel Der Neidhart mit dem Veilchen (1561) N. 75, 386. Die Bauern gehen ab, die Bühne ist leer und bedeutet in der folgenden Scene Neidharts Haus.

Th. Gart, Joseph (1540). 1958 Joseph will seine Brüder zu Pharao führen. Das geschieht dadurch, dass er mit ihnen die Bühne verlässt und dann mit Pharao hereinkommt.

S. Wild, Passionsspiel (1566), 402. 552 Actschluss, 642. 732. 1566 Nachdem die drei Marien Christum gesehen haben, beschliessen sie, es den Jüngern zu melden, und *gehn darmit ab. Andreas vnd Jacobus gehn ein, Petrus vnd Johannes gleich hinnach.* D. h. sie sind in ihrer Wohnung, wohin, 1584, die drei Frauen kommen.

J. Ayrer (vor 1605), Pelimperia und Horatius, Band II, S. 917, 10. Der Marschall geht ab und kommt in der nächsten Scene mit dem König heraus; d. h. er ist zum König gegangen. — Hugdietrich, Band II, S. 972, 11 Hugdietrich geht ab und kommt mit dem Wächter; d. h. er ist zu dem Wächter auf die Burgzinne gegangen. — Theseus, Band II, S. 1246, 11 Egeus:

So kompt nur rein in die Cantzeley!
Secht, was drinn zu verrichten sey!

Abgang Egeus' und aller. Die folgende Scene spielt an einem ganz andern Ort: *Ädra geht mit Theseo ein und sagt.* — Knabenspiégel, Band V 3381, 12:

Kumbt, last vns In die Canzley gon,
Ob etwas Villeucht sey furgfallen.

Abgang. Die folgende Scene spielt auf einem neuen Locale. Das Kanzleimotiv des Abgangs wie oben und S. 37 Anm.

Schauspiele der englischen Komödianten (vor 1620), Fortunatus S. 121 Die zwei Grafen führen den Andalosia *hinein*, um ihn zu martern, bis er bekennt, woher er seinen Schatz habe. Darauf ist die Scene in Famagusta bei Ampedo, Anda-

losia's Bruder. *Ampedo kömt.* Er hat schon die Nachricht von dem Ueberfall auf seinen Bruder erhalten und stirbt aus Schmerz. Nun fehlt allerdings die Bühnenanweisung, dass er hinausgetragen wird, wie sie nach der gleich folgenden Ermordung Andalosia's vorkommt sammt der Angabe, dass die Grafen mit Andalosia wieder auftreten. Aber es ist gewiss so gemeint. Denn gleich darauf sprechen sie zu dem gemarterten Andalosia und tödten ihn vollends.

Le Roux de Lincy, Die Farce: La Mere, la fille, le tesmoing, l'amoureux et l'Official. Mutter und Tochter gehen ab. *Le juge entre,* er hält einen Monolog, dann treten Mutter und Tochter bei ihm ein. D. h. Mutter und Tochter sind zum Richter gegangen, der in seinem Zimmer ist, nicht in dasselbe einzutreten hat.

In den York Plays zeigt eine Bühnenanweisung, die von späterer Hand der um die Mitte des 15. Jahrhunderts, S. XXVIII, angesetzten Handschrift beigeschrieben ist, den Uebergang von der alten Form in die neue. Das XVII. Stück, ein Dreikönigsspiel, hatte ursprünglich einen Bühnenstand für Herodes, einen für die heil. Familie, die heil. drei Könige gehen erst zu Herodes, dann nach Bethlehem. Ein Verschwinden der heil. drei Könige oder Herodes war ganz unnöthig. Trotzdem sagt die Bühnenanweisung, bevor die heil. drei Könige nach Bethlehem zur heil. Familie kommen: *the Harrod passeth, and the iij kynges comyth agayn to make there offerynges.*

Calderon Guárdate de la agua mansa, Band IV, S. 351[a]. Die vorige Scene war in einem Zimmer von Don Felix' Haus, bei dem zwei Edelleute Don Juan und Don Pedro zu Gaste sind. Erst spricht der Hausherr mit Don Juan, bis dieser abgeht — *vase* — um die Damen des Hauses am Hausthor zu erwarten. Dann kommt Don Pedro, der dem Hausherrn dieselbe Absicht mittheilt. Nun muss eine Verwandlung eintreten — Gasse vor dem Hausthor statt Zimmer — die in der Ausgabe nicht angezeigt ist. Don Felix und Don Pedro gehen auch ab und kommen wieder, und auch Don Juan tritt auf — das ist angezeigt, *sale* — wohl von anderer Seite.

Aber Don Juans Auftreten ist nicht wörtlich zu verstehen: er ist schon seit S. 350[b] auf der Gasse vor dem Hausthor.

An das unschickliche, aber ohne Vorhang nicht zu vermeidende Eintreten von in Ruhe gedachten Personen war man vom Mittelalter her gewöhnt, wo dies für den Anfang aller Stücke nothwendig war.

Bei Lope de Vega, König Wamba, Rapp, Band III, III 3, S. 72 scheint ein Auskunftsmittel getroffen worden zu sein. König Wamba sitzt bereits zu Gericht. S. auch Die verschmähte Schöne Rapp, Band II, II 1, S. 47, Beginn des II. Acts; der Thürhüter Arnaldo einen Besucher abweisend.

Mit dieser Form verbindet sich gern, dass die hereinkommenden Personen ein hinter der Scene begonnenes Gespräch fortsetzen; s. Creizenach I, S. 575. H. Sachs Hecastus (1549), Band VI, S. 170, 27. 171, 10.

Naogeorgus, Judas (1552), II 3.

J. Ayrer (vor 1605), Fastnachtsspiel Der Eiferer, Band IV, S. 2794, 20.

C. Brülovius, Julius Caesar (1616), I 2.

Schauspiele der englischen Komödianten (vor 1620) Esther S. 17, Jemand und Niemand S. 127, am Anfang des Stücks, Der verlorne Sohn S. 47, Fortunatus S. 81, im Anfang des Stücks S. 121.

Niederdeutsche Bauernkomödien (vor 1661) S. 142.

Udall's Ralph Roister Doister (1550) Dodsley-Hazlitt, Band III, S. 130, IV 4. — Marlowe, Massacre of Paris S. 319. — So auch bei Shakespeare.

Lope de Vega, König Wamba II 1. 3. 4 (Rapp, Band III, S. 279. 291. 299), Columbus I 1 (Band III, S. 205), Demetrius II 2. III 5 (Rapp, Band IV, S. 348. 411), Die verschmähte Schöne I 1. III 1. III 2. III 3 (Rapp, Band IV, S. 14. 85. 93. 99), Reichthum und Armuth I 1. II 1 (Rapp, Band IV, S. 123. 167), Die schöne Tolederin II 1. 3. 4 (Rapp, Band IV, S. 279. 291. 299), La esclava de su galan I 1. II 1. III 1. —

Tirso de Molina, Der Verführer von Sevilla I 1. II 1 (Rapp, Band V, S. 35. 72).

Nicht bei allen sind die genannten Auskunftsmittel beliebt. Auch ohne Einfluss der antiken Ortseinheit ziehen es manche vor, in recht unwahrscheinlicher Weise das häusliche Leben auf die Gasse zu versetzen. So Herzog Heinrich Julius fast überall. Niederdeutsche Bauernkomödien (vor 1661) S. 273. — W. Spangenberg, Saul (1606) 1245. 1969. 2021. — Udalls Ralph Roister Doister (1550), Dodsley-Hazlitt, Band III, S. 69. 97.

Andere bleiben lang bei der alten Bühne mit Standplätzen und offenen Häusern.

Urner Tellenspiel (bald nach 1511) 137. 193 *vn̄ gat ein yegklicher an sin ort heim.*

V. Boltz, Weltspiegel (1550) 4934 *Jetz gond uß den hüszlin alle Personen —. Stellen sich für die ghüsz herfür vff beid sytten.*

H. Sachs, Griseldis (1546), Band II, S. 47, 5 Der Weg vom Palast zu Griseldis Hütte wird durch Herumgehen markirt. — Auferweckung des Lazarus (1551), Band XI, S. 247, 26 Christus geht auf der Bühne herum, um nach Bethanien zu kommen. — Josua (1556), Band X, S. 104, 35 Das Heer geht herum und gelangt so zum Jordan. — Cleopatra und Antonius (1560), Band XX, S. 218, 9. Cleopatra und Antonius begeben sich vor den Augen des Publicums auf ihre Flotte und kämpfen bei Actium.

T. Stimmer, Fastnachtsspiel Comedia (1580) 30 nach dem Prolog: *Sy ziehen samptlich auff, geht jeder person in sin scena.*

Sogar in Italien, wo die neue, das ist die der antiken nachgebildete Bühne, die nur einen Ort der Wirklichkeit vorstellt, so früh beginnt, erhält sich daneben die Bühne mit den Standplätzen; E. Flechsig, Die Decoration der modernen Bühne in Italien, S. 31. 37. 43. 52. 70. 83.

Im Französischen gab es Bühnenstände, offene Häuser nicht nur im 16. Jahrhundert, so im Passionsspiel von Valenciennes von 1547, sondern auch im 17. bis auf Corneille; Ebert,

Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie S. 155. 218, E. Rigal, Hardy S. 173f. 177f.

Calderon, La hija del aire I, Band II, S. 67, I. Act Chatos Wohnung und die Wildniss, wo Semiramis haust.

Fröbel in seinem Lebenslauf I, S. 348 erzählt von einer Aufführung in Centralamerika, wo die eine Hälfte des Pfarrhofs das christliche, die andere das Mohrenreich darstellt.

Nicht selten ist Mischung von Standplätzen und Ab- und Eintreten bei Scenenschluss und -Anfang.

Th. Gart, Joseph (1540) 237 Joseph verlässt während der Scene Jacob und kommt nach Sichem, 2072 Jacob von Bersaba nach Gosen. — Der Kerker, wo Josef, der Bäcker und Schenke gefangen liegen, ist offen, 888.

H. Sachs, Cleopatra Band XX, S. 218, 9, s. oben S. 48.

C. Brülovius, Julius Caesar (1616). In den Scenen III 3. 4 muss Caesars Haus, vor dem sein Abschied von Calpurnia stattfindet, und die Curia, zu welcher ihn D. Brutus führt, vorgestellt werden.

Gnaphaeus, Acolastus (1529). II 2 spielt im Haus, II 3 vor dem Haus. Acolastus ist in II 2. 3 fortwährend beschäftigt; das Haus war also offen s. I 3. 4.

Die Gleichzeitigkeit zweier Vorgänge kann im geistlichen Drama des Mittelalters dadurch zur Anschauung gebracht werden, dass an einem Bühnenort gesprochen und agirt, an dem andern zur selben Zeit blos agirt wurde; Creizenach I, S. 187. Die Form findet sich auch im weltlichen Drama des Mittelalters, dem Fastnachtspiel und im 16. 17. Jahrhundert, soweit die Bühnenstände sich erhalten haben.

Fastnachtspiel Susanna, N. 129, S. 240, 25 stumme Gerichtsscene — Daniel redet mit den Alten.

P. Gengenbach, Bileamsesel 357 Klage der Eselin, — Christus, Petrus, Paulus, die herankommen. 820 der Papst — der herankommende Ablasskrämer.

Heidelberger Passionsspiel (1514) 159. 317. 1579.

H. Sachs, Lucretia (1527) Band XII, S. 8, 1 Monolog der Ancilla, — während Sextus bei Lucretia in deren Schlafzimmer ist. — Gideon (1556) Band X, S. 156, 23 Gideons Rede während der Operation mit dem Fell, — indess kommen die anderen heran.

H. Bullinger, Lucretia (1533) 1170.

G. Binder, Acolastus (1535) 765 lautes Gespräch von Philautus und Acolastus, — stummes von Pamphagus und Pantolabus an anderem Ort. 2004.

Naogeorgus, Pammachius (1538) III 6, seit 2706 Sathans lautes Gespräch mit Planus — während des stummen Gesprächs zwischen Pammachius und Porphyrio.

Th. Gart, Joseph (1540) 976 Pharao redet auf seinen Thron, — stumme Scene Josephs und der anderen Gefangenen im Kerker. 2073 Jacob und seine Söhne ziehen redend nach Egypten, — Joseph kommt ihnen stumm nach Gosen entgegen.

H. R. Manuel, Fastnachtsspiel Weinspiel (1548) 875 Rebmans Gespräch mit dem Wein, — daneben stummes Gelag der Gesellen.

J. Ruf, Adam und Heva (1550) 1859 Evas Gebet, — während Adam und Kain nach Hause gehen. 2407 Gott redet mit Kain, — während Adam und Eva der Delbora, Abels Gattin, dessen Ermordung durch Action erzählen. 4319 Monolog Henochs, — während Kenan begraben wird. 5552 Vorbereitungen zum Gelag bei dem Fürsten, dieses selbst, — während Noe die Arche baut.

W. Schmelzl, Samuel und Saul (1551) 458 Gespräch zwischen Jeremias und Nabal — während der Bewirthung Sauls bei Samuel. 704 Rede der Belagerten — während der Action der Belagerer. 800 vielleicht drei Vorgänge. Botschaft der Belagerten an die Israeliten — während der Actionen der Belagerer und der Belagerten.

Naogeorgus, Judas (1552) III 6, Judas, Sargannabus und Conscientia reden — während des stummen Abendmahls Christi. IV 3 Christus und die Apostel auf dem Oelberg, — Judas und die Soldaten reden abwechselnd.

L. Kulman, Die Witfrau (nach 1554) IV 2, der Sohn entlehnt redend Krüge in verschiedenen Häusern, — während die Witwe das Oel einfüllt.

J. Ayrer (vor 1605), Julius redivivus Band I, S. 540, 3. — Theodosius Band II, S. 831, 14 Gespräch — während der Einsiedler liest. — Pelimperia Band II, S. 894, 10. — Der alte Buhler Band III, S. 2254, 21.

W. Spangenberg, Mammons Sold (1613) 755 Gespräch Sathans und des Todes, — während die Weiber Karten spielen. 801 Gespräch Sathans und des Todes, — während die Weiber trinken.

De sevenste Bliscap 165 bis 305, die Juden berathen redend, — während Maria stumm ihre Andacht an den Stationen verrichtet.

Gnaphaeus, Acolastus (1529) I. 1, V 101, Eubulus drückt in einem Monolog seine Absicht aus zu Pelargus, dem Vater, zu gehen, — während dieser nachsinnt, ob er den Sohn ziehen lassen soll. II, 5, während des Gesprächs zwischen Pelargus und Eubulus — entschliesst sich der Sohn heimzukehren und legt die Reise zurück.

Miracles de Nostre Dame Band I, L'abbesse grosse 682 Gespräch des Bischofs mit seinem Clerus, — während die Nonnen in ihrem Kloster beten.

S. im modernen Drama die Stücke mit wagrecht oder senkrecht getheilter Bühne.

Eine für die moderne Anschauung weniger auffallende Spielart ist es, wenn die zwei Vorgänge sich räumlich so nahe liegen, dass die Personen des einen den zweiten Vorgang betrachten, beobachten, bespähen, behorchen können. Siehe die Scene von der Verleugnung Petri im Hofe während des Verhörs Christi in den Passionsspielen des Mittelalters.

Fastnachtsspiele N. 126, S. 162, 16; s. S. 155, 14.

H. Sachs, Sechs Kämpfer (1549) Band VIII, S. 14, 3. — Hecastus (1549) Band VI, S. 173, 19. — Die Vertriebene Kaiserin (1555) Band VIII, S. 182, 28. — Der hörnerne Siegfried (1557) Band XIII, S. 170, 3, Hildebrand sieht redend dem stummen Kampf Siegfrieds mit dem Berner zu.

Naogeorgus, Pammachius (1538) II 4. III.5, V. 2017. 2485.

J. Ayrer, (vor 1605) Theodosius Band II, S. 819, 31. — Pelimperia Band II, S. 883, 19. 893, 17. 894, 1. — Ramus Band III, S. 1858, 19. — Zwei fürstliche Räthe Band III, S. 2283, 6.

Schiller, Die Bankettscene in den Piccolomini.

Anzengruber, Der Fleck auf der Ehr, Gesammelte Werke IX, S. 46. Der Text läuft in drei Spalten, der Wirt rechnet laut, Andrä sieht aufgeregt der stummen Scene zwischen Hubmayr und Franzl zu.

Gnaphaeus, Acolastus (1529) II, 3, V. 498.

Wenn aber beide Vorgänge Rede verlangten, so konnten die zwei gleichzeitig gedachten Scenen einander folgen: die Zeit geht zurück. Innsbr. M. Himm. 1624. 1807, Kath. S. 168, Wien. Pass. 337, Alsf. Pass. 2482 u. s. w. Ich gedenke an einem anderen Ort darüber zu handeln.

Fastnachtsspiel von König Artus, N. 127; S. 198, 19ff. ist gleichzeitig mit S. 199, 30ff. Vor S. 198, 19 hatte die Botin der Königin von Cypern das Horn König Artus gebracht, S. 198, 19 meldet sie ihrer Herrin die Besorgung des Auftrags, S. 199, 30 spricht Artus mit den Seinen über das Horn. *Ir herren vnd frawen, merckent mich eben! Das horen, das man vns hat geben, Und das gmachet ist von spechem list, Wellen hören, was doch sein tugent ist.*

Naogeorgus, Pammachius (1538) I 5 und I 6 sind gleichzeitig. I 4 waren Pammachius und Porphyrius bei Kaiser Julianus, haben ihn bedroht und sind fortgegangen, I 5 Monolog des empörten Julianus, I 6 Gespräch zwischen Pammachius und Porphyrius über Julianus.

Porphyrius: Enimvero, pater, iratum tu Caesarem
Liquisti. Nonne vides quantum deliberet
Quam spargat huc illucque manus, quam iactitet
Caput?

II 5 und II 6 sind gleichzeitig. In II 4 waren Pammachius und Porphyrius bei Sathan, Pammachius hat dem Sathan zugeschworen und von ihm die Krone empfangen. Dann haben sich Pammachius und Porphyrius entfernt. II 5 Ge-

spräch Sathans mit seinen Genossen über die Besucher. II 6 Pammachius und Porphyrius reden über den Erfolg des Besuches bei Sathan.

III 5, V. 2678 ff. und III 6 sind gleichzeitig. III 5 von V. 2678 ab hat Julianus, der mit Nestor bei Pammachius und Porphyrius war, sich bei diesem, der doch sein Verderben will, noch bedankt und sich in Gesellschaft Nestors entfernt. Dieser klagt V. 2678 ff. heftig über die Schande, die Julianus erdulden muss. III 6 sprechen Porphyrius und Pammachius über Julianus.

Porphyrius: Bellus profecto homo sum. Mihi etiam gratiae
Aguntur plurimae summa cum iniuria.

H. Sachs, Fastnachtsspiel Der böse Rauch (1551) N. 28, 139. S. oben S. 44.

J. Ruf, Tellenspiel (1545) 1532—1581, Ende des IV. Acts: es ist der Weihnachtstag, der Vogt von Sarnen macht sich mit den Knechten auf den Weg zur Kirche und befiehlt seiner Frau die Behütung des Schlosses. 1582—1865, Anfang des V. Acts: das Weihnachtsfest ist nur nahe, *Dwyls Wienecht fest bald nahen thůt* 1647. W. Tell beräth mit den Verbündeten den Ueberfall auf Sarnen, sobald der Herr zur Kirche gegangen wäre. Der Ueberfall geschieht 1892.

J. Ayrer (vor 1605) Tarquinius Priscus Band I, S. 248, 24 Streit auf der Strasse, er wird beendigt. S. 250, 23 Tarquinius hört in seinem Palast den Lärm dieses Streites und erkundigt sich nach der Ursache.

Passionsspiel von St. Stephan (17. Jahrhundert) S. 331[a] Nachdem Longinus die Seite des Heilands durchstochen, befiehlt ihm der Schutzengel dies und den Tod Jesu seiner Obrigkeit anzuzeigen. Aber *Longinus gehet an seinen Ort.* S. 331[b] Reden Magdalenas und des Schutzengels unter dem Kreuz. Dann: *Longinus gehet zu Pilato* und meldet das Geschehene.

Grillparzer, Die Jüdin von Toledo II 1. 2, Sämmtliche Werke (1874) Band VII, S. 177. 184; die zweite Scene Rahel und Esther im Gartenhaus ist gleichzeitig mit der ersten. Der König, der am Ende der ersten ins Gartenhaus eingetreten ist S. 148, gelangt erst S. 186 zu den Mädchen.

Towneley Mysteries S. 156 Symeon im Tempel hört die Ankunft der heil. Familie — Spielanweisung: *Tunc pulsabunt* —, diese fasst aber erst nachher den Entschluss Christus im Tempel darzubringen.

Marlowe, Tamburlaine II. V 1, Band I, S. 201, wird Babylon von Tamburlaine belagert, in derselben Scene V. 4172 erobert. V 2 (S. 212) V. 4335 wird es noch belagert. V 2 ist also gleichzeitig mit einem Theil von V 1, und geht dem ferneren Verlauf von V 1 zeitlich vorauf.

Mystère, La Nativité de N. S. Jhésu Christ, Jubinal Band II, S. 39 ff. Joseph und eine Anzahl von Jünglingen sind im Tempel versammelt und der Stab Josephs trägt Blüthen. Er wird also mit Maria vermählt, gestattet ihr aber im Tempel zu bleiben. S. 41

Le premier bachelier:

> *Beaux seigneurs, véez cy grant pitié.*
> *Diex a fait à Joseph grant grâce:*
> *Tout maintenant en ceste place*
> *Sa verge porte fleur vermeille.*

Le premier:

> *Ralons-nous en nos païs,*
> *Car yey ne faisons-nous rien*
> *De nostre preu, je le sçay bien.*

Dieses Gespräch der Jünglinge ist unmittelbar nach dem Wunder zu denken.

Miracles de Notre Dame N. X, 268.

E. Rigal, Hardy 196.

Calderon, Guárdate de la agua mansa, s. oben S. 46. La Dama duende, Band I, S. 206[a] ff. Zimmer der Angela, von dem aus Don Manuel mit der Zofe Isabel durch eine Seitenthür links in das anstossende Zimmer Don Manuels gehen. Don Juan tritt bei Angela ein, unterredet sich mit ihr, dann gehen beide ab. Die folgende Scene ist im Zimmer Don Manuels, der mit Isabel eintritt.

Isabel: Aqui has de quedarte, y mira,
Que no hagas ruido; que pueden
sentirte.

Diese Worte können nur gedacht sein, während der Unterredung Angelas mit Don Juan in Angelas Zimmer. — S. 207[b] Zimmer Don Manuels: anwesend Don Manuel, Isabel und der Diener Cosme. Isabel führt Cosme durch die Thür rechts in das anstossende Zimmer Angelas; Monolog Don Manuels. Zimmer der Angela: Angela redet mit Beatriz. Isabel und Cosme treten ein, Cosme spricht mit Angela. Dieses Gespräch muss gleichzeitig mit dem Monolog Don Manuels sein. — S. 208[a] Zimmer der Angela; anwesend Angela, Beatriz, Isabel, Cosme. Isabel und Cosme gehen durch die Thür links in Don Manuels Zimmer. Gespräch Angelas mit Beatriz und dem eintretenden Don Luis. Dieser geht auch links ab in das Zimmer Don Manuels. Gespräch der zurückbleibenden Angela und Beatriz. Zimmer Don Manuels: Isabel und Cosme treten ein: Rede Isabels und Don Manuels, Rede Don Luis, der auch eintritt. Die Rede Isabels und Don Manuels wie die des Don Luis sind während des letzten Gesprächs der in Angelas Zimmer zurückgebliebenen Angela und Beatriz zu denken.

V. Ueber das Medicusspiel und die lustige Person der alten Bühne.

Creizenach I, S. 120 vermuthet, dass die Figur des Wunderdoctors, wie sie die bekannten Scenen der Osterspiele und Passionen seit 1300 zeigen, S. 90, von den deutschen Spielleuten schon eher ausgebildet worden sei, bevor sie in die geistlichen Spiele aufgenommen wurde. S. 382 verweist er auf Rutebeufs Dit de l'herberie (1260), wo ein Quacksalber erst in Versen dann in prosaischer Rede von seinen weiten Reisen und abenteuerlichen Heilmitteln erzählt. S. Kressner S. 115, Jubinals Ausgabe I, S. 250 und die Parallelen in den Anmerkungen I, S. 408. 475, die komischen Monologe Les Ditz de maitre Aliboron, Watelets Maitre Hambrelin (1531), La fille bastelière, Petit de Julleville V, S. 141. 167. 189. 266. 275. 276; eine provenza-

lische Fassung ist sogar älter als Rutebeuf, Raymon d'Avignon, Romania XIV, S. 496. S. auch den Maitre Aliboron in Jubinals Mystères inédits II, S. 146. 287, die Aerzte in der Vengeance de Notre Seigneur, Petit de Julleville II, S. 451. Vgl. Lier, Studien zur Geschichte des Nürnberger Fastnachtsspiels I S. 61 ff. Du Méril dachte an eine französische weltliche selbstständige Quacksalbercomödie, s. Michels Studien S. 49, A. von Weilen an eine italienische, deutsche Literaturzeitung 1891, S. 1412.

In der That scheint manches darauf hinzuweisen, dass die Quacksalberscenen unserer geistlichen Spiele einmal eine selbständige Existenz geführt haben, wenn auch Kaufleute, von welchen Magdalena die Salbe für den todten Christus kaufte, schon den ganz lateinischen liturgischen oder halbliturgischen Osterfeiern bekannt waren, so der Feier von Tours (12. Jahrhundert), Milchsack, Oster- und Passionsspiele S. 97 und von Prag (14. Jahrhundert), Lange, Osterfeiern S. 166.

Darauf führt das Schwanken zwischen Kaufmann und Arzt. Das Ben. Pass. hat nur einen Mercator 27. 82 in der Spielanweisung, den Magdalena als *venditor*, *mercator* und *chramer* anspricht 27. 35. 82, als sie für sich und den lebenden Christus, der bei Simon zu Gast ist, Schminke und Salbe kauft.

Das Muri. Ost. H. hat *Paltenaere* in Spielanweisung und Rede 6. 10. 24. 151, *Institor* 39. 158. 170 in der Spielanweisung.

In Frankf. Pass. Dir. erscheinen in Spielanweisung und Rede *mercatores* 270. 272. 274. 276, *Koufman* 273, 279, — aber nach 276 *uxor mercatoris dicat: Ey: meister* — heisst es: *Medicus respondeat: Swig, babe, laz din —. Hic percutiat uxorem que fleat, et dicat uxor alterius medici: Achilang leyder —.*

In Innsbr. Ost. H. nennt die Spielanweisung die fragliche Person *Mercator* 455 ff. Aber Rubin, sein Knecht, singt 531 *hye komt meister Ypocras de gratia divina, sin mûter eyner meister* (?) *eyn slegel vras in arte medicina,* s. 551, und 642 sagt er: *Ja bin ich worden eyns arcztes Knecht.* 848 fragt die eine der drei Marien Rubin um einen Mann, *der czû arztige ich gerate kan;* 880. 884.

In Wien. Pass. heisst die Person, von der Magdalena Schminke für sich kauft, in der Spielanweisung 283. 287. 291,

institor, im Text *venditor* 279, *cramer* 287, — aber in der Spielanweisung 279 *medicus*.

Im Alsfelder Passionsspiel *mercator*, *Koufman* in Spielanweisung und Rede, 7558. 7582. 7588 *mercator Ypocras*, 7593. 7598. 7608, 7623. Aber 7483 *Servus medici*, *Rubinus*, *exclamat medicinam magistri sui Ypocratis: Hic est magister Ypocras de gracia bovina*, *non est inventus melior in arte medicina;* s. Spielanweisung 7545.

In Erl. Ost. reden die drei Marien 777 die Person mit *mercator* an, welche sonst seit 81 in der Spielanweisung immer *medicus* genannt wird, sich *Meister* nennt 83, und immer als Arzt benimmt. Auch seine Frau nennt die Spielanweisung *medica*, seit 376.

In Wien. Ost. H. hat die Spielanweisung *Kaufman* S. 313, 5. 314, 7. 317, 23, *Mercator* S. 315, 19. 317, 25. 318, 1, 9. 319, 3. 21. 31. 320, 15. 23. 25. 321, 2. 18. 28, *der Kramer* S. 320, 7, für die Frau *Mercatrix* S. 320, 11. 19. 24. 321, 1. 8. 26, 320, 5 spricht sie von *meinem kram*, — aber S. 314, 13 nennt die Spielanweisung den Mann *medicus*, ebenso S. 314, 21. 315, 1. 315, 31, 315, 9 *der arzt*, die Frau *die erztin* S. 321, 1, und im Text gebärdet sich der Mann immer als Arzt, S. 313, 5 *Ich bin nemlich komen von Pareis: Uf erztei habe ich geleget meinen vleiss* u. s. w.

In Wolf. Ost. nennt die Spielanweisung einen *mercator* 31. 39. 59; so nennen ihn auch die drei Frauen 35, oder *cramer* 43, — aber 43 singen sie:

Sage uns, cramer, leve vrunt,
is dy van arsedige icht kunt,
edder hestu jennige salve gut,
dar na so steit uns de mut?

Ad Robin.

Wilkome, leve iungelin,
God de beter al din ding,
Westu jennigen man,
50 *De uns to arsedige raden kan?*

Darauf antwortet der *Mercator*, dass er viele Jahre auf dies Studium verwendet habe und sie nennen ihn 55. 68 *meister*.

Nur die Vorstellung von einem Apotheker findet sich im Don. Pass. 193, als Magdalena Salbe für den lebenden Christus, 4047 als die drei Marien sie für den todten Christus kaufen.

Nur die von einem Arzt, der eine Apotheke hält in Eger. Pass. 7872; s. die Spielanweisung *Medicus* 7864. 7866. 7892. 7898, die Frauen nennen ihn *meister* 7888. — 7880 heisst Rubin sie zu seinem Herrn *meister Symon* gehen, *der hat sein appotecken auff gestellt.*

Dass sich dieses Schwanken blos daraus erkläre, dass der Arzt in der That auch das Gewerbe eines Verkäufers ausüben konnte, ist nicht wahrscheinlich, da so alte Spiele wie Ben. Pass. und Muri. Ost. H. nur einen Kaufmann kennen.

Das Motiv des Streites zwischen dem Verkäufer und seiner Frau scheint schon aus jener Epoche zu stammen, wo der Verkäufer nur ein *Mercator*, kein *medicus* war, denn in der Eingangsprocession von Ben. Pass. wird *mercator et uxor sua* aufgeführt. Das beweist zwar nicht, wie Creizenach I, S. 100 anzunehmen scheint, dass in dem verlorenen Schluss des Ben. Pass. die Streitscene zwischen dem *mercator* und seiner Frau vorkam, denn es wird neben Pilatus auch seine Frau in der Procession erwähnt, die entschieden nicht mitspielte, da unser Stück keine Scene mit ihrem Traum und der Intervention bei Pilatus kennt, — aber es muss ältere Stücke als Ben. Pass. gegeben haben, die den Streit zwischen dem Kaufmann und seiner Frau enthielten.

Bemerkenswerth ist auch, dass im Erl. Ost. 57 die Scenen, in denen der Krämer auftritt, als ein besonderes Spiel bezeichnet werden. *Tunc veniat Rubinus proclamando ludum: Hie lauft Gumpolt, Rumpolt, Harolt, Marolt* u. s. w.

63 *Nu hôrt all gemain,*
paide gross und chlain,
65 *chlain und grosz,*
rauch und plosz,
arm und reich,
nu hôrt all geleich!
wir wellen haben spil,
des ist nicht wenig und nicht vil.

dar an sol uns nimant wenkchen (l. *krenken?*)
ob wir an den reimen icht wenkchen.

Zu Rubinus 63 gibt eine Randbemerkung *Precursor.*

Dem entspricht 933 ein Epilog. *Et sic medicus surgens et recedat. Pusterbale benedicens populum:*

Ir herrn, got müsz euch gesegen,
ir habt unser zwar wol gephlegen.
935 *habt ir von uns icht nucz genómen,*
es mag euch wol ze reun chómen.
ir habt grosz geschäfft,
mich tunkcht, wir haben euch geäfft
mit unserm groszn tant.
940 *wir haben noch verrer in unser lant;*
also ge wir von dann
und lasz wir Marein zann!

Obwohl der letzte Vers wieder an das Osterspiel anknüpft, erinnert doch das Ganze an die Abschiedsreden der Schauspieler in den Fastnachtsspielen.

Dazu kommt die Erwägung, dass ein fahrender eben angekommener Krämer oder Arzt für den Zweck des Stückes nicht nothwendig ist, da die drei Marien ihre Salbe auch von einem Ansässigen kaufen konnten, und dass die Dingung eines Dieners durch den Krämerarzt, zum Theil auch durch Rubin, so wie die Entführung der Frau durch Rubin mit der Haupthandlung gar nicht oder nur sehr lose zusammenhängen. Allerdings ist die Frau durch die Schläge, welche sie von dem Krämerarzt wegen des Handels mit den drei Marien bekommen hat, willig sich von Rubin entführen zu lassen. Aber das ist möglicherweise eine späte Anknüpfung; sie konnte ihre Schläge ursprünglich auf Anlass eines anderen Geschäfts erhalten haben.

Und in der That fehlt es der weltlichen Bühne Frankreichs, Englands und Deutschlands nicht an Stücken, in welchen der komische, meist marktschreierische Arzt die erste oder doch eine wichtige Rolle spielt. S. die oben S. 55 angeführten französischen Stücke, — the Play of the sacrament (1461), Transactions of the philological society 1860/61, — Fastnachtsspiele N. 6. 48. 82. 85. 98. 101. 114. 120, O. Zingerle N. 4.

6. 19. 21. 22. 24; R. Brandstetter, Regenz S. 8[b] führt ein ungedrucktes Luzerner Spiel an, das er den Wunderdoctor nennt. Oft ist dieser Arzt von seinem auch komischen Diener begleitet.

Aber die Handlungen der Oster- und Passionsspiele, dass der Arzt einen Diener miethet, der Zank zwischen dem Arzt und seiner Frau, die Entführung dieser durch den Diener, kehrt, so viel mir bekannt, nur bei O. Zingerle N. 4 wieder, zusammen mit dem Namen Ipocras und Rubein.

Hier läge nun ein Fastnachtsspiel vor, das blos die Arzt-Krämerscenen ohne die in dem geistlichen Drama damit verbundenen von den drei Marien enthält. Ist dieses Spiel, oder, da es in der gegenwärtigen Gestalt ja dem 16. Jahrhundert angehört, eine ältere Form derselben Quelle für die betreffenden Scenen in den Oster- und Passionsspielen? Ich glaube nicht.

Es scheint vielmehr aus der Verbindung mit einem geistlichen Spiel ausgelöst worden zu sein. In der Rede des Arztes 336 heisst es:

Zbar nun pin ich gar verdorben.
den leyttn ist ain froindt gestorbn,
Dy da woltn deiner salben kaufen
vnd zu irn frointen laufen.

S. auch unten 352 *Arczt:*

Rubein, du solt pald lauffn
vnd schrey ausz, ob iemandt woll kauffn
Dye vill edlen salben, dy ich den han,
355 *dauon ain toter mocht auf stan*
Als ain, den man mit aim scheyt
erschlecht auf ainer haydn weyt,
Vnd haisz Sy komen frolich dar;
ich wil ins geben wolfayll zbar.

Die erste Stelle gehört von 337 an vielleicht nicht dem Arzte, sondern einem seiner Diener, der nach einer Lücke zwischen 336 und 337 spricht.

Jedenfalls aber enthält sie eine Beziehung auf die drei Marien, stammt also aus einem Osterspiel. S. Innsbr. Ost. H. 825 der Krämerarzt zu Rubin:

ich sehe dort in eyner awen
drÿ schone frawen,
sÿ weynen sere und clagen,
ich wene, ir here sÿ sere geschlagen.

Vgl. Erl. Ost. 710, Eger. Pass. 7866, Wien. Ost. H. S. 318, 5, Wirth, Die Oster- und Passionsspiele 170.

Auch die ungemeine Verworrenheit des tirolischen Stückes, s. V. Michels Studien über die ältesten Fastnachtsspiele S. 52,[1] ist der Annahme eines selbständigen Fastnachtsspiels nicht günstig. 41 ist Treybmschalck Diener des Arztes, 63 sucht dieser einen Diener, 135 hat er sogar schon einen Knecht Pusterbalg, 143 aber ist Pusterbalg nicht Diener, sondern Patient des Arztes, 195 wird dieser geheilte Patient vom Arzt als Diener angenommen, 307 aber ist er wieder der Knecht Rubeins.

Auch der Streit zwischen dem Arzt und seiner Frau 360ff. ist viel weniger motivirt als in den Osterspielen und Passionen, wo sie den Preis bemängelt, den er den drei Marien für die Salbe macht. Sie ist allerdings 324 mit Rubein durchgegangen aber als sie 360 wieder erscheint, ist davon gar nicht mehr die Rede und er schlägt sie, weil sie sich ganz im Allgemeinen über seine Geschäftsführung geringschätzig ausgesprochen hat.

Zudem wären wir bei der Annahme eines Spiels wie Zingerle N. 4 als Grundlage der Krämerarztepisode in den Oster- und Passionsspielen genöthigt, die Entstehung des deutschen Fastnachtsspiels ins 13. Jahrhundert zu verlegen, vor Ben. Pass., s. oben S. 58, worauf sonst nichts führt. Denn die *Thymelici,* welche nach Canon 83 des Achener Concils von 816 *spectacula in scenis* und *in nuptiis,* wahrscheinlich unanständige Possen, aufführten, da die Geistlichen sie nicht anhören sollen, vgl. die Warnung Alcuins, Raché Schulkomödie S. 6, das Frauenturnier von Tolenstein, das Wolfram als Fastnachtsbelustigung erwähnt, Parz. VIII 409. 8, so wie andere Fastnachtsscherze, über die V. Michels Studien S. 94 handelt, brauchen in keinem Zusammenhang mit dem Fastnachtsspiel des 15. Jahrhunderts

[1] Diese Schrift ist mir erst zugekommen, als mein Manuscript bereits der Druckerei übergeben war.



zu stehen. Ein solcher ist vielmehr bei dem Mangel an Bindegliedern sehr unwahrscheinlich.

Auch F. Vogt, in Paul's Grundriss II, 1, S. 397 nimmt im Allgemeinen an, dass die Fastnachtsspieldichter komische Scenen aus den geistlichen Spielen herübergenommen haben, ebenso V. Michels a. a. O. S. 52.

Was die Tiroler Spiele anbelangt, so scheint auch N. 6 Doctor Knoflach aus einem Gerichtsspiel zu einem Medicusspiel gemacht worden zu sein. Denn wie kommt ein Arzt dazu eine Ehe zu scheiden?

Ebenso wenig liesse sich ein Zusammenhang zwischen der komischen Scene von dem Blinden des Evangeliums und seinem Diener Alsf. Pass. 1430 und dem französischen Dialog des 13. Jahrhunderts, in welchem ein Blinder von einem Diener betrogen wird, nachweisen; s. Creizenach I 397. 267.

Immerhin aber geht aus dem Obigen hervor, dass sich in Deutschland schon im 14. Jahrhundert, s. Frankf. Pass. Dir., Innsbr. Ost. H., eine komische Scene, wenn auch innerhalb des geistlichen Schauspiels ausgebildet hatte, mit festen Charakteren und den Namen Ipocras und Rubin. Ipocras heisst auch ein Weiser ohne komischen Anstrich im Spiel von der heil. Katharina S. 164, *Rubin* wird der Diener des Arztes auch bei Zingerle N. 21, V. 201 genannt, der Arzt selbst Fastnachtsspiele N. 66; ebenso eine lustige Person in einem Schwerttanzspiel, Zeitschrift für Völkerpsychologie XIX, S. 204, V. 77. 104 ff. 148 *(Ruwey)*, in einem andern Schwerttanzspiel Zs. XXXIV, S. 199 *(Robent)*, ein Narr in der Comödie Die Narrenschule, wie Weinhold, Gosches Jahrbuch I 39 anführt, nebst vielen andern Narrennamen in demselben Stücke, ein Jude Wien. Ost. H. S. 300, 18, ein Jude Alsf. Pass. 3160 *(Rupin)*,[1] ein Teufel in Mauricius' Comoedia vom Schulwesen 1606 *(Ruffin)*, ein Bauernknecht Fastnachtsspiele N. 55 *(Rubling)*. Bekannt ist der Waltherianer Rubin. Wolf. Ost. 47 ist die Form *Robin*, was wohl das ursprüngliche, d. i. die französische Gestalt des Namens sein wird. Auch kommt in einer Farce bei Leroux de Lincy Band III ein Badin Robinet vor, ein dummer Diener,

[1] S. den Juden Rewfin im Ludus Coventriae S. 262.



den seine verwittwete Herrin heirathet, ein Diener Robinet, Miracles de Nostre Dame N. XVI 712.

Wenn im Innsb. Ost. H. 481 Ipocras zu Rubin, der sich eben genannt hat, sagt: *Dů sprichz gar an argen wan, ez ist gar eyn stolczer nam*, und Rubin empfindlich antwortet: *Here, der nam ist nicht alleyn myn, ir moget selbir eyn schalk sin*, so sieht man, dass schon im 14. Jahrhundert der Name Rubin einen verächtlichen Sinn bekommen hatte. Ebenso wird französisch ein Mensch geringer Herkunft, ein Bauer *Robin* genannt, Petit de Julleville I, S. 235; s. Robin und Marion von Adam de la Halle, 13. Jahrhundert, und Robin, den Naturburschen in den Pastourelen.

Im älteren deutschen Theater heisst die lustige Person öfters ‚Rüpel, Riepel'. Aus dem 16. Jahrhundert zwar, wohin ihn J. Grimm, Mythologie I[4], S. 417 und Wackernagel, Germania V, S. 353 versetzen, vermag ich kein Beispiel anzuführen. Aber aus dem 17. Jahrhundert weist mir ihn A. v. Weilen nach in dem deutschen Interludium des Wiener lateinischen Jesuitendramas Septennium Romano-Imperatorium 1665 (Handschrift der Wiener Hofbibliothek N. 13225), ferner in Stranitsky's Haupt- und Staatsactionen, abgesehen von den Erwähnungen in andern Schriften. Bolte kennt ihn aus einem Salzburger Stück von 1749. S. Rüpel im DWB. und Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst I, S. 137. 314. 329.

Wenn der erwähnte französische Badin nur zufällig einmal Robinet heisst, so ist der Name Rubin, Robin für die lustige Person in den Spielen des 14. Jahrhunderts vielleicht in Deutschland aufgekommen. Die französische Form desselben könnte sich erklären wie Ritschart im Biterolf, *duc Loys* für den Baiernherzog in Albrechts Titurel, San Marte Parcival II, S. 283, der Prior *Loi*, Fastnachtsspiel N. 22, S. 202, 7 und wie die gegenwärtigen Jean und Louis.

Aber auch in England, wo der Name Robin seit dem Sohne Wilhelm I. eingebürgert ist, s. Skeat Etymological Dictionary, Ludus Coventriae S. 131 *Robin Rede* unter vielen sehr bürgerlichen Namen, begegnet ein Robin, nämlich Robin Hood, oder eine Mischung des berühmten Outlaw mit dem Kobold Robin good fellow, als dramatische Person in den Maispielen, allerdings erst in Zeugnissen des 16. Jahrhunderts.

S. Child English and scottish ballads V, S. 420ff., Einleitung S. XXVII. XXXVI, A. Kuhn, Zs. V, S. 481, Creizenach I, S. 455.

Da die Kobolde, wie J. Grimm, Mythologie⁴ S. 416 Anm. bemerkt, eine unverkennbare Aehnlichkeit mit dem witzigen Hofnarren zeigen, zu den Zeugnissen bei A. Schultz, Höfisches Leben I² S. 207, s. auch Wolfram Parz. V 229, 4, und weiter mit der lustigen Person des Dramas, die ja mit dem Hofnarren die Kleidung, Weinhold über das Komische, Gosches Jahrbuch I S. 39, Petit de Julleville III, S. 146, und den Namen *fou* ‚Narr' gemein hatte, Petit de Julleville I, S. 267, II, S. 482. 490, seit es in Frankreich eine eigene lustige Person im Drama gab, d. i. seit der Mitte des 15. Jahrhunderts — in Deutschland, Rubin ausgenommen, nicht vor dem 16. Jahrhundert, — so würde man in letzter Linie auf den Knecht Ruprecht geführt; J. Grimm, Mythologie⁴, S. 417. 425. 782, zu dessen Namen Robin und Rüpel als Deminutivbildungen gehörten.

Rubin ist sonach der ältere Name für diejenige Person des deutschen Lustspiels, die man bei den englischen Comödianten Pikelhäring, auch Bicklingshering nannte. Dass dieser Name ganz deutschen Ursprungs sei, wie Creizenach Die englischen Comödianten S. XCIV annimmt, glaube ich nicht, trotzdem Pickelherinc für den Fisch als Speise mnd. bezeugt ist, s. Schiller und Lübben WB., — weil er bei diesen fremden Truppen zuerst erscheint, noch früher ein ähnlicher ‚Stockfisch' für den Schauspieler Spencer, und weil, wie Creizenach daselbst anführt, Veselovskij auf vlämische Holzschnitte des 15. Jahrhunderts verwiesen hat, die einen Narren darstellen mit einem Häring — als Mahnung an die Fastenzeit — über der Narrenkappe; s. J. Schwering, zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland, S. 94.

Die ältesten Zeugnisse für die Beziehung des Narren, *fou*, der doch mit der lustigen Person des Dramas so grosse Aehnlichkeit hat, zu Fischen, stammen aus der französischen Litteratur des 13. Jahrhunderts. So in Tristan als Narr, Hs. Douce, Tristan ed. F. Michel II, S. 103. Tristan sagt von sich:

Ma mere fu une baleine,
En mer hantat cume sereine

S. Bartsch: Romanzen und Pastourelen, Romanzen N. 28, wo ein Mädchen in phantastischem Aufzug singt:

> *Le rosignox est mon pere,*
> *qui chante sor la ramee*
> *el plus haut boscage,*
> *la seraine ele est ma mere,*
> *qui chante en la mer salee*
> *el plus haut rivage.*

Tristan als Narr, Hs. von Bern, Michel I, S. 222:

> *Fox, con as non? G'e non Picous.*
> *Qui t'engendra? Uns valerox.*
> *De qui t'ot-il? D'une balaine.*

Wie Creizenach S. XCV nachweist, sagt Pickelhäring im Ulmer Puppenspiel von Dr. Faust, sein Vater heisse Stockfisch, seine Mutter Blatteisz; eben dasselbe Simplicissimus als Narr.

Man mag vermuthen, dass auch Pikel- von Pikelhäring in dem Namen *Picous* des Tristangedichtes bewahrt ist, da *Picous* ein *Picols* voraussetzt. *Pecol, picoul, picouil* heisst nach Godefroy unter anderem ‚manche de faux', ‚un baston ferré', picolet ‚petit crampon', — könnte sich also auf die Pritsche des Narren beziehen, die *maçue*, wie sie in Tristan als Narr Hs. Bern, Michel I, S. 221 genannt wird, — der *cholbe* in einem deutschen Gedicht des 12. Jahrhunderts, Zeitschr. XX, S. 348. Aber es gibt auch andere Möglichkeiten. Puck ist als Kobold in England seit dem 14. Jahrhundert nachgewiesen, s. Skeat, Etymological Dictionary. In der französischen Farce Maitre Hambrelin (a. 1537), Petit de Julleville V, S. 275, gibt sich der Titelheld, der Diener des maître Aliborum, für den Vetter Pacolets aus, eines bekannten Kobolds, J. Grimm, Mythologie III, S. 137. 313. Auch der Teufel Puck im Redentiner Osterspiel 1312. 1454 hat eine komische Rolle. Doch könnte hier wieder die Namensform Beelczebuck, Belczbugk, Belczebûg, Cass. Weihn. 760, Alsf. Pass. 380, Zehn Jungfr. S. 25 in Betracht kommen. Die Verwendung der Namen *Puck*, *Pouke* für den Teufel, als *helle pouke* oder *pouke* allein ist seit dem 14. Jahrhundert zu belegen, Skeat, Zu Langlands Vision of William XVI 164.

Ueber andere Beziehungen zwischen dem geistlichen Drama und dem weltlichen, dem Fastnachtsspiel, s. Wirth, Oster- und Passionsspiele S. 170. 173. 179. 214. Dazu kommen die Fastnachtsspiele N. 56. 57. 111, in denen der Teufel eine ähnlich wichtige Rolle spielt wie in vielen geistlichen Dramen, dann die ernsten Fastnachtsspiele, welche zum Theil dieselben Stoffe behandeln wie die geistlichen Spiele, Wackernagel, Literaturgeschichte II², S. 110, die Antichristspiele N. 1. 20. 68, s. das Tegernseer Spiel und Creizenach I, S. 232, — Salomon und die zwei Mütter, Fastnachtsspiele N. 60, Schnorr's Archiv III, N. III, s. Eger. Pass. 1069, Wolf. Sünd. 2386, — Susanna, Fastnachtsspiele N. 111, — und die vielleicht als Fastnachtsspiele gemeinten Spiele von Jutta, vom heil. Kreuz, vom heil. Georg N. 125. 126. 129.

VI. Beziehungen zwischen dem altfranzösischen und altdeutschen Drama.

Der Einfluss des französischen Dramas geistlich-liturgischer Art auf das deutsche scheint sehr gering gewesen zu sein. Ist es doch im 13. 14. Jahrhundert entschieden weniger entwickelt als dieses. Wo sich Uebereinstimmungen zeigen, sind auch andere Erklärungen möglich als Entlehnung von Seiten der deutschen Dramendichter aus dem Französischen. Was Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 27. 164. 234 anführt, beweist wenig. Der Teufel *Tutevillus* im Red. Ost. H., M. Magd. und sonst, Creizenach I, S. 203, Schröder, Redentiner Osterspiel S. 16 f., bei Wackernell S. 99 *Titinil*, kommt allerdings auch in französischen Mysterien vor, und zwar in derselben Function als Störer der kirchlichen Andacht, als Sammler und Aufzeichner der bei der Liturgie entfallenen Worte, — s. die Vorwürfe eines Geistlichen an einen anderen im Mystère de S. Geneviève bei Jubinal I, S. 255, — als *notaire des enfers*, Petit de Julleville II, S. 471. 530, mit der Namensform *Tithinilus*, — aber auch in England als *Tutivillus*, *Titivillus*; *Tutivillus* in den Towneley Mysteries S. 309: *I was your* (der Teufel) *chefe tollare And sithen court rollar*, S. 311 *Fragmina verborum Tutivillus colligit horum, Belzabub algorum* (l. *aliorum*), *Be-*

lial belium doliorum (?). S. Wackernagel, Geschichte der deutschen Litteratur I², S. 466. S. 312 eignet er sich u. A. die *kyrkchaterars* zu. Pollard, Miracle Plays führt S. XLIX *Titivillus* aus der Moralität Mankind an. Aber der Name ist dunkel.

Lautlich klingt an das im Lateinischen einmal bezeugte *titivilles* ‚Kleinigkeiten', ‚Nichtigkeiten', das zu dem auch seltenen *titivillitium* derselben Bedeutung gehört. In dieser kann man einen Bezug auf das Amt des Teufels sehen, der es ja in der That meist mit lässlichen Sünden zu thun hat.

Die Namensbildung stimmt allerdings nicht zu der sonst bei lateinisch-griechischen Teufelnamen angewendeten. In der langen Liste bei Weinhold in Gosche's Jahrbuch für Literaturgeschichte I, S. 18, wozu nun Wackernell S. 99. 147 ff., Wackernagel, Geschichte der deutschen Litteratur II² 111, Brandstetter, Regenz S. 26ª Zeitschr. f. d. Phil. XVII, S. 348 käme, finde ich nur Asotus, Cacodemon, Charon, Cupido, Demon, Mendax, Pluto, Satyr und lateinische Namen für Laster, *Avaritia*, *Luxuria* u. s. w. Aber manche sind allerdings auch dunkel.

Ob der Name und die Vorstellung von der Function dieses Teufels ausserhalb des Dramas[1] deutsch oder französisch sei, lässt sich auch nicht mit Bestimmtheit sagen, obwohl die bis jetzt beigebrachten Zeugnisse auf Frankreich weisen, Jacob von Vitry, 13. Jahrhundert, der einen Teufel mit der genannten Function kennt, und Petrus de Palude,[2] ein Burgunder oder Franzose aus dem 14. Jahrhundert, der auch den Namen dazu hat.

Wenn in französischen und deutschen Dramen Knechte und sonst Personen niederer Lebensstellung mit *herren*, *ritter* angeredet werden, *seigneur*, *chevalier*, Jubinal II, S. 204. 282. 329, Petit de Julleville I, S. 102, schon im 13. Jahrhundert, so kann das in Frankreich wie in Deutschland zu Gunsten der

---

[1] S. Millstädter Sündenklage (12. Jahrhundert) Zeitschr. XX, S. 265, 330 *der leidige hellewarte, der hat gebruofet harte mîne manige missetât. Lucifer si gescriben hât und wil die briefe bringen ze dînem tagedinge.* Hier wäre Anlass gewesen, wenn auch keine Nöthigung, einen andern Teufel als Lucifer zu erwähnen.

[2] Nach Grässe, Litterärgeschichte II, 2, S. 302 war Petrus Paludanus Dominikaner und Patriarch von Jerusalem; er stirbt 1342.

Schauspieler geschehen sein, die allerdings weder in Frankreich noch in Deutschland dem Herrenstande angehörten, s. oben S. 19ff., aber nicht gerne als wirkliche Knechte erscheinen wollten; was die Grabwächter anbetrifft, so mag die Auffassung von *milites* in Frankreich wie in Deutschland geschwankt haben. Matthaeus c. 27. 28 ist allerdings nur von *custodes* die Rede, aber die Auffassung derselben als bewaffneter Krieger ist sehr alt. Auch das Publicum wird zuweilen mit *herren* angesprochen, was es doch nur zum geringsten Theile war, Wien. Pass. 2, Sterz. M. Lichtm. S. 113.

Was in S. Dummois statt Thomas im Mastrichter Passionsspiel 1112 französisch sein soll, Mone II, S. 234, ist nicht zu begreifen.

Auch dass abgesehen von den liturgischen Stoffen die geistlichen Dramen Deutschlands und Frankreichs oft dieselbe Auswahl aus der christlichen Ueberlieferung zeigen wie die französischen wird eher auf allgemeinen Culturverhältnissen als auf Nachahmung beruhen. S. das provenzalische Spiel von den klugen und thörichten Jungfrauen, G. Paris, Littérature française S. 237, deutsch im thüringischen Spiel ed. Bechstein, der Gang nach Emaus, Petit de Julleville II, S. 177, deutsch: Wackernell S. 88, der Tod und die Himmelfahrt Marias, Petit de Julleville II, S. 175. 176, deutsch: Innsbr. M. Himm., die Bekehrung Magdalenas, Petit de Julleville II, S. 176, s. das Weltleben Magdalenas, Petit de Julleville V, S. 77, deutsch: M. Magd., die Rache des Herrn, d. i. die Eroberung Jerusalems, Petit de Julleville II, S. 175, deutsch: Zeitschr. XXXVIII, S. 222, vgl. den Schluss von Innsbr. M. Himm., die Auffindung des heil. Kreuzes, Petit de Julleville II, S. 177, deutsch: Fastnachtsspiele N. 125, das jüngste Gericht, Petit de Julleville II, S. 178, deutsch: Rhein. j. Tag, S. Nicolaus, der Patron der Schüler, von Jean Bodel, 13. Jahrhundert, in Deutschland: der lateinische S. Nicolaus aus Einsiedeln, 12. Jahrhundert, Katharina, die Patronin der Schüler, Petit de Julleville II, S. 177, III, S. 5, deutsch: Kath., im 16. Jahrhundert das Luzerner Katharinenspiel, Zeitschr. f. d. Phil. XVIII, S. 47, der heil. Georg, Petit de Julleville II, S. 179, deutsch: Fastnachtsspiele N. 126, Theophilus von Rutebuef, 13. Jahrhundert, deutsch: Theoph. Helmst. Stockh. Trier.

Einzelheiten. Predigten vor, in, nach dem Stück durch einen Geistlichen, Petit de Julleville I, S. 124. 140, deutsch: Alsf. Pass. 1138, Theoph. Helmst. Stockh. und sonst. Creizenach hebt I, S. 152. 234 hervor, dass der deutsche Theophilus den französischen Marienmirakeln, wo diese Predigten ständig sind, dadurch ähnlich ist, dass hier wie dort ein Umschwung in der Gesinnung des Helden, also der wichtigste dramatische Vorgang, durch diese Predigt bewirkt werde; Miracles de Nostre Dame N. XVI 98, XVIII 282. S. dazu den Juden Bonenfant, Theoph. Trier. 464. Eine Bischofswahl, Petit de Julleville I, S. 134, II, S. 234, deutsch: Theoph. Stockh. Trier. — Die halb musikalische, opernmässige Form, welche in den französischen, lateinischen und deutschen Texten viele wörtliche Wiederholungen hat, — im Deutschen jedoch nicht in der Form des Rondeau wie französisch.

Ueber die Aehnlichkeit des lateinischen geistlichen Dramas der Franzosen und Deutschen im 11. 12. Jahrhundert s. E. Schröder, Zeitschr. XXXVI, S. 239. S. Singer hat im Sonntagsblatt des Schweizer Bundes 1895, S. 256[a] (Euphorion II, S. 396) auf bemerkenswerthe Aehnlichkeiten der V. Voith'schen Esther (1537) mit dem Mystère du viel testament hingewiesen.

Aber die Uebereinstimmungen des deutschen mit dem englischen Drama sind keineswegs geringer.

Wichtiger scheinen mir die Aehnlichkeiten in den weltlichen Spielen Frankreichs und Deutschlands schon wegen des beträchtlich höheren Alters der französischen. Klar ist die Abhängigkeit eines 1592 aufgeführten Luzerner Fastnachtsspieles von einem französischen aus dem Jahre 1507, Holthausen, Germania XXXI, S. 110. — Bekannt aber nicht klar ist die Beziehung zwischen Reuchlin's Henno 1498 und der Farce von Maître Pathelin, die 1474 zuerst gedruckt wurde, aber schon 1470 bekannt war Petit de Julleville V, S. 191. H. Sachs' Fastnachtsspiel N. 87, und das Luzerner Neujahrsspiel von 1560, Fastnachtsspiele N. 107, beruhen auf Henno.

Noch nicht verzeichnet scheint zu sein, dass die deutschen Fastnachtsspiele mit dem Stoff von Manuel's Elsli Trag den Knaben (1530) ed. Bächtold, oder Fastnachtsspiele N. 110, dazu die ins 15. Jahrhundert zurückreichenden Fastnachtsspiele N.

115. 130, O. Zingerle, N. 1 und 8, über die zuletzt Reuling, Die komische Figur S. 33, und V. Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele S. 67. 73, gehandelt haben, in einer Farce bei Leroux de Lincy's Band I seine Entsprechung hat, und zwar stimmt die französische Farce am nächsten zu Manuel, weil in diesen beiden Stücken die Wahrheit, dass der Geklagte die Klägerin unter dem Versprechen der Ehe verführt habe, durch die Aussage eines männlichen Zeugen an den Tag kommt, Fastnachtsspiele S. 875, 11, bei Bächtold 442, während in den anderen deutschen Spielen eine Zeugin erscheint und der Geklagte durch eine unbedachte Aeusserung im Streit mit dieser überführt wird, Fastnachtsspiele S. 998, 16, Nachlese S. 253, 15, O. Zingerle N. 1 V. 228, N. 8 V. 417. Wann die französische Farce entstanden ist, wissen wir allerdings nicht. Leroux de Lincy sagt I, S. 6: von 1500 bis 1550. Aber jünger als die Form des französischen ist jedenfalls das Stück Manuel's wegen der viel reicheren Ausführung und der Steigerung, welche in der Heirat des Vaters der Beklagten mit der Mutter der Klägerin liegt.

Auf den Namen Official, den der Richter in den französischen und deutschen Stücken trägt, lege ich kein Gewicht. Er erscheint auch in den Fastnachtsspielen N. 42. 102, bei O. Zingerle N. 5, ebenso französisch in der Farce des veaulx, Leroux de Lincy Band II, Petit de Julleville I, S. 314. S. Du Cange, Nitzsch, Deutsche Geschichte III 17, Hegel, Chroniken, XIV, S. 50, 3; sogar in Island begegnet der Titel, Arkiv för nordisk filologi XII, S. 50.

Weiter ab steht eine Farce in Band II der Leroux'schen Sammlung, Jehan de Lagny, über den drei verführte Mädchen mit dem Advocaten vor dem Richter klagen, der Jehan freispricht, — und M. Steindorfer's Komödie von 1540; s. J. Bolte, Zeitschr. XXXVI, S. 364.

Die französischen und deutschen Stücke, welche sonst Novellenstoffe behandeln, haben nur diese allgemeine Aehnlichkeit, zu der Deutschland die Anregung wohl nicht von Frankreich bekommen hat. S. die ausgeführte Scene von Magdalena, *procus* und *vetula* im Erlauer M. Magd.

Ich verweise noch auf einige den französischen wie deutschen Spielen gemeinsamen Stoffe. Processscenen, Petit de

Julleville V, S. 25. 27. (14. Jahrhundert) 47. 134. 149. 150. 191. 234. 261; Fastnachtsspiele N. 8. 10. 18. 24. 27. 29. 34. 40. 42. 51. 52. 54. 61. 69. 72. 73. 78. 87. 88. 97. 102. 104. 108. 110. 112. 115. 123. 130.

Streit zwischen Mann und Frau, Petit de Julleville V, S. 118. 130. 147. 149. 167. 232, zwei verschiedene Stücke, S. 233, s. auch S. 186; Fastnachtsspiele N. 3. 4. 5. 31. 56. 61. 114. S. im 16. Jahrhundert Hans Sachs u. a.

Klagen der Frau bei Gericht über geschlechtliche Untüchtigkeit des Mannes, Petit de Julleville V, S. 134; Fastnachtsspiele N. 27. 40. 42. 104; — Petit de Julleville V, S. 186 klagt die Frau bei ihren Eltern.

Die bösen Frauen im Wirthshaus, Petit de Julleville V, S. 116; Fastnachtsspiele N. 56; s. W. Spangenberg, Mammons Sold (1613) III. IV. V. Act, Michels Studien S. 33, Bédier, Les Fabliaux S. 310.

Der junge Ehemann, der auffallend früh Vater wird, Petit de Julleville V, S. 152, Mittelniederländische Sotternie III, S. 242.

Markt-, Strassenscenen, Petit de Julleville V, S. 109. 155. 161; Fastnachtsspiele N. 23. 35. 49. 50. 105. 113.

Der Bauernsohn, der Geistlicher werden will oder soll, Petit de Julleville V, S. 173. 257 (1488); O. Zingerle N. 25.

Das Einsalzen der Frauen, Petit de Julleville V, S. 149 Ehemänner lassen ihre zu süssen Frauen salzen; Fastnachtsspiele N. 91, s. N. 66. 77, die Jungfrauen, welche im Carneval nicht geheiratet haben, sollen eingesalzen werden.

Die personificirte Fastnacht, Petit de Julleville V, S. 43. 243; Fastnachtsspiele N. 72. 73. Auch in niederländischen Schauspielen des 15. Jahrhunderts, Schwering, Zur Geschichte des niederländischen und spanischen Dramas in Deutschland S. 94, *Vasten* und *Vastenavont*.

Kirchliche Schäden als Krankheit, Petit de Julleville V, S. 79 (1530), 92 (1561); Manuel's Krankheit der Messe (1528).

Der Ablasskrämer, Petit de Julleville V, S. 189; Manuel (1525).

Klagen über eine ansteckende Krankheit, la toux, Tanawächtel, Petit de Julleville V, S. 161 (unter Karl XI., d. i. 1380—1422, und 1557); Fastnachtsspiele N. 54 (nach 1410).

Ueber die Aerztespiele s. oben S. 55 ff.

So findet sich auch zwischen den allegorischen und gelehrten Kampfgesprächen Frankreichs und Deutschlands manches Uebereinstimmende.

Auch die Verbindung von Rede mit Gesang besonders am Ende des Stückes als Abschied vom Publicum ist französisch und deutsch, z. B. Leroux de Lincy I. III, Fastnachtsspiele N. 111 und sehr oft.

VII. Ueber das Mantellied Magdalenens.

Ein Maria Magdalena in den Mund gelegtes Lied zeigt Verwandtschaft mit der Dorfpoesie. Wien. Pass. 311:

Ich liez minen mantel in der auwe,
do begonde vragen min vrowe,
wo ich gewesen were? waz wolt sie min?
sol ich mines libes nicht gewaltig sin?

M. Magd. 330:

Ja liesz ich meinen mandel in der aue,
Do wegund mich fragen meine fraue,
wo ich gewesen wåre;
des dåucht ich mich so spahe;
was wil si mein, was wil si mein?
335 *sol ich meines leibes nicht gewaltig sein?*

Nach der Antwort der Teufel, ja, sie solle über ihren Leib verfügen:

343 *In fråuden wil ich immer leben*
nach der jungen lere,
345 *mein herze můs in fråuden sweben*
heut und immer mere.
zůrnet dann di muter mein,
das mag sein, was wil si mein?
sol ich meines leibes nicht gewaltig sein?

Alsf. Pass. 1796; s. Friedb. Pass. S. 547:

Ich breitte minen mantel in die awe,
du begunde mich zu vragen min frawe,

wo ich so lange were gewest?
was wolde sie des?
sol ich mines jungen libes nicht gewaldigk sin?

Am ursprünglichsten scheint die Fassung im Wien. Pass., am verderbtesten im Alsf. Pass. — Obwohl die zweite Strophe in M. Magd. ein anderes Metrum zeigt, also vielleicht von Hause aus keinen Zusammenhang mit der ersten hat, so ist doch gewiss *meine frawe* in dieser und in Wien. Pass., Alsf. Pass. dieselbe Person, welche in der zweiten Strophe als Mutter des redenden Mädchens bezeichnet wird. S. Wigalois 8810 *mîn frouwe* gleich ‚meine Mutter' in der dritten Person, wie Martin zur Gudrun 680 bemerkt hat. Zu den dort angeführten Stellen kann man noch hinzufügen Neidhart S. 45, 35, wo das Mädchen seine Mutter mit *vrouwe* anspricht, und wohl auch S. 46, 24.[1]

Also Erzählung von einem Gespräch zwischen Mutter und Tochter über deren Entjungferung, welches Gespräch Neidhart S. 17, 24 selbst Gegenstand des Gedichtes ist.[2]

Das Mädchen gibt in beiden Fällen zu, verführt worden zu sein: dadurch tritt das Mantellied und das Neidhartische Gedicht in die Gruppe der Mädchenbeichten. S. Carmina burana N. 125, a:

Eine wunnerliche stat
het er mir beschaiden;
da diu blumen und das gras
stunden grüne baide.
dar chom ih, als er mich pat:
da geschach mir leide.
Lodircundeie, lodircundeie.

Das deutsch-lateinische N. 146 *Ich war ein chint so wolgetan* — mit dem sehr derb ausgeführten Stelldichein unter der Linde.

Walther S. 39. 11 *Under der linden* —. S. die Nachahmungen Hadloups ed. Ettmüller N. XXXII. XXXVIII.

[1] S. Bartsch, Romanzen und Pastourelen; Romanzen N. 2 nennt der Dichter die Mutter der Heldin *sa dame,* und *dame* wird sie auch von der Tochter angesprochen.

[2] Bartsch, Romanzen N. 2.

Bei Reimar S. 200, 25, in einem Lied, das Walther wohl zu 39, 11 benutzt hat, ist die Beichte nur hypothetisch.

swes er phlaege,
swenne er bî mir laege,
mit so frömden sachen
könder wol gemachen,
daz ich sîner schimphe müese lachen.

In einem von Haupt-Lachmann nicht anerkannten Veldekeschen Lied ein Wunsch; MSF[4] S. 262 in den Anmerkungen.

Mîn liep mac mich zuo der linden bringen,
den ich nâhe mînes herzen brust wil twingen.
er sol tou von bluomen swingen:
ich wil um ein niuwez krenzel mit im ringen.
Ich weiz wol, daz er mir niemer des entwenket u. s. w.
von uns beiden wirt bluomen vil verrenket.

Mit Ausnahme des Reimarischen und Veldeke'schen Gedichtes geben sich alle als zur Dorfpoesie gehörig zu erkennen dadurch, dass die Heldinnen Mädchen, keine verheirateten Frauen sind, durch den Ton, die Keckheit oder Naivität der Heldin, auch durch die Vorstellung von Liebesgenuss im Freien in der Au, die besser zur niederen als zur hohen Minne passt.[1]

Auch Neidhardt S. 17, 24 ist so zu verstehen. Denn wo sollte ein Ritter und ein Bauernmädchen sonst zusammenkommen? Höchstens auf der Flachsdarre, auf dem Heuboden; s. Neidhart S. 47, 2 und Anm.

In Walther's Gedicht weist auch *dô wart ich emphangen hêre frouwe* darauf. Sie ist es also nicht. *Hêre frouwe* hat mir zwar Singer in Bezug auf die heil. Jungfrau nachgewiesen in Ulrichs Rennewart, Wiener Hs. 2670 fo. 291[d] *hêre frouwe, nu wis gemant,* aber nur als Anrufung, nicht als Ausruf. Ebensowenig als auf die heil. Jungfrau kann sich *hêre frouwe* auf die Mutter des Mädchens beziehen, wenn auch eine Tochter ihre Mutter so anreden kann, s. oben S. 72, und Neidhart S. 4, 26 *liebiu muoter hêre.* Es ist unglaublich, dass ein

[1] Im Französischen allerdings begegnen auch Schäferstunden von Ritter und verheirateter Frau im Walde, auf der Wiese; Bartsch, Romanzen N. 28 (?). 36. 47. 49. 63. 69.



Dichter das Mädchen ihrer Mutter in dieser Form Beichte ablegen liesse. — Der ehrenvolle Empfang besteht in der Zurichtung des Blumenbeetes.[1]

In dieser Sphäre bewegen sich auch die Berichte des Mannes, Carmina burana N. 57 *sub tilia*, Walther S. 75, 17 in dem Gedicht *Nemt, frowe, disen kranz*, — *Die bluomen vielen ie von dem boume bi uns nider an daz gras*, ein Traumbild, Neidhart S. XLVI, 3, der Dichter ist Zeuge einer Schäferstunde zwischen einem Ritter und einem Bauernmädchen im Wald. Für das Romanische s. G. Schæfer, Studien über das Taglied S. 16. 60. 70.

Das Dietmar'sche Tagelied S. 39, 18 wird wohl nicht hierher gehören trotz des Vögleins, *ein vogellîn sô wol getân, daz ist der linden an daz zwî gegân*, und der Anrede des Ritters an die Geliebte mit *kint*. Der Dichter nennt sie *frouwe*, sie wird also wohl eine Dame und eine verheiratete Frau sein, und das Paar hat nicht nur Liebe genossen, sondern die ganze Nacht zusammen verbracht. Auch de Gruyter, Das deutsche Taglied S. 93 und G. Schlaeger, Studien über das Tagelied S. 19, die das Local im Freien annehmen, kennen kein anderes Beispiel dafür in der deutschen Kunstpoesie. Wenn die Geliebte sagt *wan wecket uns leider schiere*, so braucht sie damit nicht das im Folgenden erwähnte Vöglein zu meinen, das in dem von de Gruyter S. 5. 78. 106. besprochenen Volkslied bei einem im Freien lagernden Liebespaar nur als späterer Zusatz vorkommt. Wie das *wan* hier Gegensatzpartikel sein soll, Paul, Beiträge II, S. 466 Anm., verstehe ich nicht: die Wortstellung wäre unerhört. Die Dame des Dietmar'schen Liedes wird durch das Fenster gesehen haben, dass die Vögel auf den Bäumen sich regen, ihre Nester verlassen und erwartet nun bald den Ruf des Wächters zu hören. S. Guiraut de Borneil, Bartsch, Chrestomathie provençale[3] S. 99, die Liebenden sind im Zimmer; aber der wachende Freund verweist auf die Vögel, die schon singen; G. Schlaeger, Studien über das Tagelied S. 38.

Auch wenn die Situation im Freien gedacht ist, etwa in einem Garten, wie in der provenzalischen Alba, Mahn, Gedichte der

[1] S. Canticum canticorum Cap. I 15 *Lectulus noster floridus*, II 5 *Fulcite me floribus, stipate me malis* und G. Schäfer, Studien über das Tagelied S. 11. 30.



Troubadours N. 132, Bartsch, Chrestomathie provençale[3] S. 99, kann das Gedicht der hohen Minne angehören. Nur ist dann in Deutschland wahrscheinlich das Schlafen im Freien literarische Tradition wie der April statt des Mai bei Heinrich von Veldeke. S. Scherer, Deutsche Studien[2] S. 107. Doch ist der Fall, dass Liebende die ganze Nacht im Freien bei einander geschlafen haben sollen, auch in romanischer Literatur selten. Bei Bartsch, Romanzen N. 31, ist es ein Mädchen, welches die ganze Nacht im Wald bei ihrem Geliebten verbracht hat.

Auch zeigt Walthers Gedicht die Wirkung poetischer Tradition. Dass ein Dichter es sich als Vorwurf wählt, die Beichte des Mädchens an ihre Mutter zu schildern, oder das Mädchen von dieser Beichte an die Mutter — Mantellied — oder von dem Stelldichein selbst im Monolog berichten oder vielmehr diese Vorgänge in ihrer Erinnerung wieder aufleben zu lassen, in Form eines Monologes, der ja wie in der Epik[1] nur ihre Gedanken ausdrückt, nicht eine wirklich gesprochene oder gesungene Rede darstellt, begreift sich. Nicht aber ohne vorhergehende litterarische Tradition, dass ein Dichter die Heldin eine Ansprache an das Publicum über das genannte Thema, die Verführung, halten lässt *Dâ mugent ir vinden, — seht wie rôt mir ist der munt*, vielleicht auch *kuster mich?*, und ihr am Schluss doch die Hoffnung in den Mund legt, die Sache werde wohl nicht aufkommen, da niemand darum wisse als *er unt ich Und ein kleines vogellîn.*

Die Ansprache stammt aus der Beichte an die Mutter, die Erwartung der Heimlichkeit aus dem Gedankenmonolog.

Der harte Widerspruch hat die Literarhistoriker, Aesthetiker so wie das unliterarische Publicum nicht gehindert, das Gedicht mit den höchsten Lobsprüchen zu bedenken. Es muss also wohl trotz des Widerspruches allgemein gefallen haben. Scherer ist meines Wissens der Einzige, der Literaturgeschichte[1] 207 f. einen Tadel ausspricht wegen der conventionellen Voraussetzung: ‚denn ein Mädchen so beschaffen wie dieses, wird ein solches Erlebniss überhaupt nicht oder nicht so erzählen'. Aber eine so ausschliessende Vorliebe für erlebte

---

[1] S. Hugos Martina S. 9, 17, Johannes' Kreuziger 9704, Passional ed. Hahn S. 72, 76. 74, 49. 93, 20, Tristan als Mönch 763. 1138. 1966.



Poesie, die Scherer eine solche auch oft dort finden liess, wo sie nicht vorhanden war, ist nicht allgemein.

Walther hatte keine principielle Abneigung gegen die Dorf- und Schäferpoesie — alle Gedichte der ‚niederen Minne' gehören ihr an, auch das dem *Under der linden* in B und C unmittelbar vorausgehende S. 39, 1 mit den Mädchen, die an der Strasse Ball spielen[1] — nur von den wirklichen Bauern und Bäuerinnen Neidharts wollte er nichts wissen.

Vgl. die Figur des Wächters im Tagelied, die nur durch litterarische Tradition und Uebertragung zu erklären ist; G. Wächter, Studien über das Tagelied S. 39.

Dass die Frau in einer Anrede an das Publicum von ihren Liebesangelegenheiten spricht, kommt übrigens auch sonst vor. Aber die Fälle sind nicht so auffällig. Heinrich von Veldeke S. 57, 34:

Ich wânde dat he hovesch wœre:
des was ich ime von herzen holt.
daz segg ich ûch wol offenbœre:
des ist he gar âne scholt.

Heinrich von Morungen S. 142, 33:

Mirst daz herze worden swœre.
seht, daz schaffet mir ein sendiu nôt.
ich bin worden dem unmœre,
der mir dicke sînen dienest bôt.

Hartmann von Aue S. 212, 37:

Ob man mit lügen die sêle nert,
sô weiz ich den, der heilec ist,
der mir dicke meine swert.
mich überwant sîn karger list,
daz ich in zeime friunde erkôs.
dâ wânde ich stœte fünde.
213, 5 *mîn selbes sin mich dâ verlôs,*
als ich der welte künde:

---

[1] Reimar S. 204, 8 braucht nicht so aufgefasst zu werden, da hier kein Local für das Ballspielen vorkommt; s. A. Schultz, Das höfische Leben I², S. 542.



sîn lîp ist alsô valschelôs
als daz mer der ünde.

Walther S. 119, 30:

Im wart von mir in allen gâhen
ein küssen und ein umbevâhen:
seht, dô schôz mir in mîn herze
daz mir iemer nâhe lît,
unz ich getuon des er mich bat.
ich tætez, wurde mirs diu stat.[1]

Aber auch sonst bieten die Magdalenenscenen einige Anklänge an die Dorfpoesie, wie schon Wirth, Die Ostern- und Passionsspiele, gezeigt hat, S. 224, aber nur Anklänge: Maria, die Herrin von Magdala, wird keineswegs als eine Bauerndirne dargestellt, zu der Ritter und Schreiber sich herablassen. Kranz, Schleppe, Spiegel, Ballspiel kommt auch bei Damen vor. Aber ihr Verhältniss zu Martha hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem der Neidhartischen Dirnen zu ihren warnenden Müttern.

Dazu die Häufung der Bauernnamen im Prolog zum Arztspiel Erl. Ost. 57 wie bei Neidhart:

Hie lauft Gumpolt, Rumpolt, Harolt, Marolt,
Seibolt, Neidolt, Hirolt, Mirolt u. s. w.

Im Sterz. Ost. S. 148 sagt einer der Grabwächter zu dem andern: *Pfui, dasz euch der Neidhart schänd.*

In den weltlichen Stücken, den Fastnachtsspielen, ist die Berührung mit der Neidhartischen Poesie inniger; s. die Neidhartspiele in den Fastnachtsspielen N. 21. 53, O. Zingerle N. 26, H. Sachs N. 75. Hier V. 221 begegnet auch die Bedrohung Neidharts durch einen Bauer, er werde ihn hauen, dass die Sonne

[1] Im Provenzalischen vergleicht sich das Lied *Coindeta sui*, Bartsch, Chrestomathie[3] S. 243, worin die Dame das Publicum anspricht, *Queu beus dirai, e dirai vos*, s. die ganze letzte Strophe, und ihm mittheilt, dass sie ohne sich um ihren Gatten zu kümmern, dem Geliebten angehören werde. Ich glaube, dass auch hier das Publicum an Stelle des Gatten, der Mutter, einer Freundin getreten ist; Personen, denen in den altfranzösischen Romanzen oft solch kecke Geständnisse gemacht werden; Bartsch, Romanzen N. 22. 25. 41. 42, 39, — 36. 47. 48. 67. N. 51 ist reiner Gedankenmonolog desselben Inhalts, Klage über den Ehemann, Entschluss, dem Geliebten anzugehören.

durch ihn scheine, vgl. N. 74 V. 374, ähnlich Neidhart S. 158, 22 *ich trenne in ûf, daz man wol einen sezzel in in setzet.*

Mit der Parodie des Minnesangs, wie sie sich bei den späteren Vertretern der Dorfpoesie findet, Steinmar, Hadloup, Hermann von Sachsenheim, berührt sich das geistliche Drama im Innsbr. Ost. H. 668, Erl. Ost. 384, M. Magd. 459, Wien. Ost. H. S. 316, 7 und das Fastnachtsspiel N. 14. 15. 16 u. o.; s. auch N. 38. 74. 103, O. Zingerle N. 7 V. 57, N. 17 V. 162.

VIII. Ueber die Goliardenverse des altdeutschen Dramas.

Die Stellen, welche am meisten geeignet sind, die Abhängigkeit deutscher Vers- und Strophenformen des Mittelalters von lateinischen zu erweisen, sind den Parallelstrophen des Dramas zu entnehmen, da das lateinische Drama nicht nur entschieden älter ist als das deutsche, sondern dieses aus jenem durch allmälige Verdeutschung entsteht.

I. Strophen, die aus einem Vers von 7 Silben iambischen Ausgangs mehr 6 Silben trochäischen Ausgangs gebildet werden: 7 – ⏑ + 6 – ⏑; die ‚Vagantenstrophe'. S. W. Meyer, Der Ludus de Antichristo S. 165.

In der folgenden Aufzeichnung dieser und der entsprechenden deutschen Strophen halte ich mich, abgesehen von den Längezeichen, die ich tilge, an die Orthographie und Verszählung der Herausgeber, aber nicht in der Druckeinrichtung der ganzen und der Cäsurverse, auch nicht in der Interpunction. Die wenigen Conjecturen sind bezeichnet. — Ich führe zunächst Stellen an, in denen auf einen lateinischen gesungenen Text ein deutscher ähnlichen Inhalts, — meist unmittelbar, öfter aber auch in einiger Entfernung folgt, der auch gesungen wird, wie sich aus den darübergesetzten Noten oder der Spielanweisung *cantat* statt *dicit* ergibt.

Ben. Pass. 19. *Maria Magdalena cantet:*

Mundi delectatio dulcis est et grata,
20 *eius conversatio suavis et ornata.*

Mundi sunt delicie, quibus aestuare
volo nec lasciviam eius devitare.

Pro mundano gaudio vitam terminabo,
bonis temporalibus ego militabo.

25 *Nil curans de ceteris corpus procurabo,*
variis coloribus illud perornabo.

Modo vadat Maria (Magdalena) cum puellis ad mercatorem cantando:

27 *Michi confer, venditor, species emendas*
pro multa pecunia tibi iam reddenda,
si quid habes insuper odoramentorum.
30 *nam volo perungere corpus hoc decorum.*

Mercator cantet:

31 *Ecce merces optime! prospice nitorem!*
hee tibi conveniunt ad vultus decorem.
hee sunt odorifere. quas si comparabis[1]
corporis fragrantiam omnem[2] *superabis.*

Maria Magdalena:

35 *Chramer, gip die varwe mier, diu min wengel roete,*
da mit ich di jungen man an ir danch der minnenliebe noete.

Item:

39 *Seht mich an,*
40 *jungen man,*
Lat mich eu gevallen.

Item:

42 *Minnet, tugentliche man, minnekliche vrauwen!*
Minne tuoet eu hoech gemuet, 45 *unde lat euch in hoehen eren schauwen.*

Item:

Seht mich an,
junge man,
Lat mich eu gevallen.

---

[1] Hs. *comprobaris.*

[2] L. *fragrantia omnes* (?).

Item:

47 *Wol dir werlt, daz du bist also vreudenreiche!*
ich wil dir sin undertan 50 *durch dein liebe immer sicherlichen.*

Seht mich an,
jungen man,
Lat mich eu gevallen.

Dann nach der Erscheinung des Engels im Traume:

57 *Recedat angelus et surgat Maria cantando:*
Mundi delectatio d. h. wohl 19 bis 30.

Tunc accedat amator, quem Maria salutet et, cum parum locuntur, cantet Maria ad puellas:

58 *Wol dan minneklicheu chint, schauwe wier chrame!*
60 *Chauf wier di varwe da, di uns machen schoene unde wolgetane.*

er muez sein
sorgen vrei,
der da minnet mir den leip.

Iterum cantet:

64 *Chramer, gip di varwe mier* — d. i. wohl 35 bis 41.

Mercator respondet:

65 *Ich gib eu varwe, deu ist guot, dar zuo lobeliche*[1]
deu eu machet reht schoene unt dar zuoe vil reht wunneckliche.

nempt si hin,
hab ir si!
70 *ir ist niht geleiche.*

Alle diese lateinischen und deutschen Verse sind mit Neumen versehen.

Inhaltlich stimmen überein die Strophen 19. 20, oder vielleicht besser 21. 22, *Mundi sunt delicie* und 47 ff. *Wol dir, werlt* —, 27 bis 30 *Michi confer* — und 35 ff. *Chramer, gip* —, 31 bis 34 *Ecce merces* — und 65 ff. *Ich gib eu varwe* —.

---

[1] Hs. *lobelich.*

Ueber die Melodie kann ich nichts sagen, da sie nicht edirt ist und ich, wenn sie es wäre, mir kein Urtheil darüber zutrauen würde.

Metrisch zeigen die lateinischen oder deutschen Strophen nicht Gleichheit, aber Aehnlichkeit. Den deutschen Strophen liegt die aus zwei Langzeilen bestehende lateinische 19 ff. oder die Hälfte der aus vier Langzeilen bestehenden Strophe 27 ff. zu Grunde, an welche ein ganz selbstständiger Kehrreim angefügt ist. Das Schema der deutschen Strophen ist:

4 stumpf *x* + 3 klingend *a*
4 stumpf *x* + 5 klingend *a*
2 stumpf *b*
2 stumpf *b*
3 klingend *x*.

Statt 4 stumpf *x* kann im Cäsurvers auch 3 kl. *x* stehen.

58 weicht nur in der letzten Zeile des Kehrreims ab: 4 stumpf *x* statt 3 klingend *x*. Der Rhythmus ist auch im Deutschen durchweg trochäisch. — Das gelegentliche Fehlen von Senkungen im deutschen Text ist vielleicht nur Schuld der Ueberlieferung.

Im Wien. Pass. erscheinen 295 bis 306 auch die Strophen *Mundi delectacio* — vermehrt mit zwei anderen. Nach der ersten des Ben. Pass.:

297 *In hac tota cupio mente iocundari,*
nil enim iocundius possum amplexari.

und nach der zweiten:

301 *Blandiciis seculi placet adherere,*
et concupiscenciis animum replere.

Auf diese lateinische Strophenreihe folgt:

In theutonico eadem sunt:

307 *Werltlich freude deu ist guot, deu ist mir worden sueze*
310 *sie hat gehoet mir den muot, svie och ich si geboeze.*

Et subiungat: Es folgt das deutsche Mantellied.

Maria cantat:

316 *Der welt ich vil gedienet han mit treuwen ane maze.*[1]
ich han gehabt vil mangen man, unt wil der noch nit laze.

[1] Hs. *maz.*

Dann wieder das Mantellied.

Iterum dicat:

321 *Ich wil immer vroelich sin mit disem jungelinge.*
gein dem froewet sich daz herze min, swie ich mit got gedinge

Nach den Reden zweier Teufel *Maria iterum ut prius:*

333 *Ich wil immer vroelich sin unt wil in vreuden sterben,*
want deu groesse vreude min let mich nit verderben.

Nur die lateinischen Verse sind notirt, und zwar ergibt die Composition Strophen aus zwei Langzeilen. Vor dem deutschen Text von 321 heisst es allerdings *dicat,* aber vor 316 *cantat,* die übrigen Stellen können auf Rede wie auf Gesang gehen.

Jedenfalls ist das deutsche Metrum dem lateinischen nicht blos ähnlich wie Ben. Pass., sondern gleich, mit Ausnahme des Auftacts, der oft erscheint, und der Cäsurreime, die übrigens in der ersten lateinischen Strophe — *delectacio: conversacio* — ihr Vorbild haben. Durch fehlenden Auftact und Cäsurreim steht Ben. Pass. dem Original näher.

J. Haupt hat in den Anmerkungen seiner Ausgabe des Wien. Pass. in Wagner's Archiv I S. 355 wiederholt auf die Aehnlichkeit der deutschen mit den lateinischen Metren dieses Stückes hingewiesen.

M. Magd.

Et tunc cantat (Magdalena):

318 *Mundi delectacio dulcis est et grata,*
eius conversacio suavis et ornata.

Et cantat rikmum:

318 *Ich wil preisen meinen leib mit tanzen und mit raien —*
320 *wan ich pin ein schoenes weip — den phaffen und auch den laien.*
das ist war, des muos ich gehen, das ist ane laugen,
schoner weip wart nie geporn offenwar an taugen.

Dann nach Reimpaaren und dem Mantellied Magdalenens und einem Lied der Teufel.

Maria cantat:

343 *In fraeuden wil ich immer leben nach der jungen lere,*
345 *mein herze muos in fraeuden sweben heut und immer mere.*

zuernet dan di muoter mein,
das mag sein, was wil si mein?
sol ich meines leibes nicht gewaltig sein!

Die hervorgehobenen lateinischen und deutschen Strophen sind für den Gesang bestimmt, wie aus dem *cantat* und den Noten hervorgeht.

Die zwei Langzeilen im Anfang der deutschen Strophen sind wieder der lateinischen Strophe gleich mit Ausnahme des Auftacts und des Cäsurreimes, wenn wir annehmen, dass Magdalena 318 nicht nur die Strophe *Mundi delectacio* —, sondern auch die anderen gesungen habe, die keinen Cäsurreim haben. Also das Verhältniss wie in Wien. Pass. Dagegen fällt die Beschränkung in Beziehung auf den Auftact und den Cäsurreim fort für den zweiten Theil der ersten deutschen Strophe 322. 323. Es ist die genaueste Nachbildung der lateinischen Strophe, die man sich denken kann. Dagegen hat die zweite deutsche Strophe einen Abgesang 347, der vollkommen für sich steht.

Ohne Anzeichen, dass die deutschen Strophen auch gesungen wurden wie die vorhergehenden lateinischen.

Wien. Pass. 279 begegnen die oben aus Ben. Pass. angeführten lateinischen vierzeiligen Strophen *Michi confer venditor* — und *Ecce merces optime* —, mit Noten. — Darauf ohne Noten:

Maria ad institorem:

287 *Sage mir, hoebescher cramer, stolz und lobbere,*
ich han silber unt golt, phenninge, die sint swere:
wiltu mir dor umbe iht geben rot vilzel unt wiz mel,
290 *daz ich nu an dirre stunt schoen mache mir min vel?*

Institor respondet:

291 *Vrowe, nemt der varwe war, wie sie eu gevalle.*
sed, mag sie eu wesen guot, die gib ich eu alle.
wizset, das sie wol gezimet allen jungen wiben,
die mit mannen wellen ir swere zit vertriben.

Die Abweichung vom Latein besteht im Auftact und was die Reimverse der ersten Strophe, zweite Hälfte, anbelangt in der Ersetzung des Typus 3 kl. *b* durch 3 st. *b*.

Tunc Maria quasi stupefacta flebili voce dicat:

403 *Heu vita preterita, vita plena malis,*
luxus turpitudinis, fons exitialis!

405 *Heu quid agam misera, plena peccatorum,*
Que polluta palleo sorde viciorum!

Et dicat ritmum:

407 *O we miner missetat die ich han begangen*
mit verwen an manger stat unt mit manigen mannen!

411 *O we ich han gesundet mit prise und auch mit tanzen.*
ich truog geverwet risen mit mangen hohem cranze.

Der deutsche Text weicht von dem lateinischen durch Auftact und Cäsurreim ab.

415 *Hinc ornatus seculi, vestium candores!*
procul a me fugite, turpes amatores!
utquit nasci volui, que sum detestanda
et ex omni genere criminum notanda!

Ibo nunc ad medicum turpiter egrota
medicinam prostulans. lacrimarum vota
huic restat ut offeram et cordis languores,
qui cunctos, ut audio, sanat peccatores.

Et dicat ritmum:

423 *O we, wie torst ich arme sunderinne*[1] *tuon sulche missewende!*

425 *des muoz ich immer trurich sin gar untz an min ende.*
o we, durch got helfet mir piten minen herren,
daz er die teuvel heize schiere von mir cheren!

Der Cäsurreim 423 ist vielleicht nicht beabsichtigt. Dann besteht die Abweichung vom Lateinischen nur im Auftact.

Judas quasi indignando canat:

441 *O vos condiscipuli, quid vobis videtur?*
cur hoc unguentarium gratis dispergetur?

---

[1] L. *ich sunderin.*

Nam conveniencius illud venderetur,
ut turbis pauperibus distribueretur.[1]

Et dicat ritmum:

445 *Ze weu ist dise grosse verlust so rehte teuwer salben,*
deu so manige tugent hat hie unt allenthalben.
. . . . *sie wer besser hin geben*
unt mang arme getroestet an sinen cranchen leben.

Die deutschen Verse unterscheiden sich durch den Auftact und in den Reimversen 447. 448 durch Ersetzung des Typus 3 kl. *b* durch 3 st. *b*, — oder 4 st. *b*, — sowie durch das Reimschema.

Wohl nur zufällig fehlen an den folgenden Stellen die Noten auch beim lateinischen Text.

Cui Jhesus redarguendo respondeat:

449 *Bonum opus mulier hec est operata,*
450 *sepulture munera sint hec adoptata.*[2]
pauperes habebitis, cum me non habetis,
hiis, cum volueritis, bene facietis!

Et dicit ritmum:

453 *Daz dise vrowe hat getan, daz ist nicht ane sache:*
seu hat geworht ein guotez werch mit groessem ungemache.
455 *armen leuten den tuot guot nu unt zu allen stunden,*
wan ir mich schiere werdet sehen als einen diep gebunden.

Der deutsche Text ist vom lateinischen verschieden durch den Auftact und die um eine Hebung verlängerte Schlusszeile.

Jhesus conversus ad mulierem dicat Simoni:

485 *Pedes meos mulier lacrimis rigavit,*
pedibus dans oscula, que multiplicavit,
caput unxit oleo. sed tu, quid fecisti?

---

[1] Vgl. bei Rustebuef in seinem Drama von Theophilus Strophen wie:
A toz ceus qui verront ceste letre commune,
fait Sathan a savoir que ja torna fortune,
que Theophiles ot a l'evesque rancune,
ne li laissa l'evesque seignorie nessune.

[2] l. *adaptata.*

mihi de hiis omnibus nichil providisti.
remittuntur igitur illius peccata.
490 *vade salva*[1] *mulier, es fide salvata.*

Et dicat ritmum:

491 *Ditz wip hat mit iren zeheren gewaschen mine fueze,*
unt hoet sie wol tausent stunt gechusset also sueze,
unt hat mit gueter salben daz haubt mir bestrichen.
dez unt ander guoter werch bin ich von dir beswichen.
495 *do von sag ich dir nu daz, unt wil ir do mit loenen:*
ir suln ir sunde vergeben sin unt haben von himel die croene.

Der Unterschied des deutschen vom lateinischen Texte besteht nur im Auftact.

Hoc facto Maria surgat cantando:

497 *Ego, que peccamine fueram gravata,*
Christi consolamine iam sum consolata.
nichil ergo proderint verba pharisey,
500 *nam remisso crimine famula sum dei.*

Et dicit ritmum:

501 *Mit sunden waz min armer lip also sere besezzen,*
daz ich sundeberez wip het mins gotez vergessen.
505 *den hat mir sin goteheit also gar verlazen,*
do von wil ich furbaz sunden mich erlazen.

Die deutschen Verse unterscheiden sich von den lateinischen nur durch den Auftakt, denn der Cäsurreim begegnet an derselben Stelle wie im Lateinischen.

In der Sequenz *Planctus ante nescia*, der bekannten Grundlage der deutschen Marienklagen, Schönbach, Marienklagen, S. 6, begegnet unser Metrum gleichfalls, und zwar mit Cäsurreimen. Die deutschen Marienklagen haben gewöhnlich keinen lateinischen Text.

So z. B.:

75 *Quid stupes, gens misera, terram se movere,*
Obscurari sidera, languidos lugere?

[1] Hs. *sola*, von Haupt gebessert.

Solem privas lumine: quomodo luceret?
Aegrum medicamine: unde convaleret?

In der Prag. Mkl. I entspricht nach Inhalt und Form:

177 *di sunne pirget iren schein aller der welt gemaine,*
di erde pidemt, do si leit, 180 *auf cliben sich die staine.*
valsche diet, ir pruvet nicht, was sein gothait pringet;
alle di sein ouge sieht, nach seinem tode si ringen.

S. Münch. Mkl. S. 374, Eger. Pass. 6726.

39 *O verum eloquium iusti Simeonis!*
quem promisit gladium sentio doloris.

Bord. Mkl.

690 *Symeonis grymmige swert, du bist my unvorborghen.*
du byst my lange vor bescherd, des mot ik sere sorgen.

oder Eger. Pass.

6494 *Ein schwert, das mir geheissen wardt Von Simeonis munde,*
Jhesu Crist, do ich dein genos, Das schneidet mich zu stunden.

S. Münch. Mkl. S. 374, Erl. Mkl. 213.

Ohne lateinisches Muster.

Ben. Pass.

Cantet Joseph ab Arimathia:

274 *Jesus von gotlicher art,* 275 *ein mensch an alle sunde,*
der an schult gemartret wart, ob man den vurbaz vunde
genaglet an dem chriuze stan, daz wer niht chuneges ere.
280 *darumb solt ir mich in lan bestaten, rihter herre!*

Pilatus:

282 *Swer redelicher dinge gert, daz stet wol an der maze,*
daz er ir werde wol gewert. 285 *du betest daz ich laze*
dich bestaten Jhesum Christ: daz main ich wol in guote.
seit er dir so ze herzen ist, nim in nach dinem muote.

Die Verse sind notirt. — Die Cäsuren sind gereimt wie oben Pen. Pass. 307. 407. — Der Satz geht von einer Strophenhälfte in die andere über.

Eger. Pass.

1715 *Ein Kindelein so lobigkleich*   *Ist uns geporen heütte.*

S. Hoffmann, Kirchenlied, S. 197.

Der Cäsurreim ist im Lateinischen nicht selten durchgeführt, so in den betreffenden Strophen der Sequenz *Planctus ante nescia.* Ben. Weihn. 564. 698, Carmina burana N. XXVI. LXXVII.

Was den Auftact anbelangt, so findet sich auch die Variante, dass der zweiten Vershälfte eine Silbe vorgeschlagen wird, und zwar gerade in Dramen. Hilarius in seinem Drama Daniel S. 43.

Cantabunt milites hanc prosam:

Resonent unanimes   *cum plausu populari*
Et decantent principis   *potenciam preclari,*
Cuius sceptrum maxime   *debemus venerari,*
Nam late diffunditur   *in terris et in mari,*
Cuius pater potuit   *de hoste gloriari*
Vasa de dominico   *diripiens altari.*

Strophische Gliederung ist hier nicht zu ersehen.

In beiden Vershälften: im Teg. Ant. 1, wo auch Cäsurreim hinzutritt.

1 *Deorum immortalitas*   *est omnibus colenda,*
2 *eorum et pluralitas*   *ubique metuenda.*

9 *Si enim unum credimus,*   *qui presit universis,*
10 *subiectum hunc concedimus*   *contrarie diversis.*

II. Strophen, die aus einem Vers von 4 Silben trochäischen oder iambischen Ausgangs mehr 6 Silben iambischen Ausgangs gebildet sind: 4 ⏑̄ ⏓ + 6 ⏑ –; W. Meyer S. 90.

Innsbr. Ost. H.

Tertia persona cantat:

1021 *Cum venissem*   *ungere mortuum,*
monumentum   *inveni vacuum.*

heu nescio recte discernere
ubi possum magistrum quaerere.[1]

Item cantat:

1025 *Awe der mere, awe der jemmerlichen clage,*
daz grab ist lere, awe miner clage!
wo ist nue hin min trost?
1030 *der mich von sunden hat erlost,*
der dye sunde mir vorgab,
den sach ich legen in ein grab.

Maria recedit cantando:

1099 *Vere vidi dominum vivere,*
1100 *nec dimisit me pedes tangere,*
discipuli oportent credere
quod ad patrem velit scandere.

Item cantat:

1103 *Ich sach werlichen minen heren lebende.*
1105 *er enliz mich nicht ruren dye fuesze sin.*
dy jungern schullen dez gloubig syen,
daz er wil stigen czue dem vater sin.

Die Innsbrucker Handschrift hat, wie es scheint, keine Noten. — Im ersten Beispiel sind nur die ersten zwei Langzeilen der vierzeiligen lateinischen Strophe nachgebildet, im zweiten alle vier, auch mit Nachbildung der Reimfolge *aaaa*. *lebende* ist ein Fehler; s. unten S. 90.

Trier. Ost.

Tunc procedunt, die drei Marien, *et cantat prima recedens versum ‚Jhesu nostra redempcio', deinde secunda secundum versum ‚Qui te vicit', deinde tertia ultimum versum, ulterius procedendo cantando:*

76 *Cum venissem ungere mortuum,*
monumentum inveni vacuum.
Heu nescio recte discernere,
ubi possim magistrum querere.

---

[1] S. das französische Adamsspiel aus dem 12. Jahrhundert ed. Grass.
522 *Oh paradis tant par es bel maner!*
Vergier de glorie, tant vus fet bel veer!
Jetez en sui par mon pechié par voir:
Del recovrer tot ai perdu l'espoir.

80 *heu, heu, heu redempcio Israel,*
utquid mortem sustinuit?
82 *Owe der mere, owe der jemerlychen clage!*
daz graff was lere, 85 *owe myner dage!*
Was yst nu myn leben, synt ich syn nycht fynden mach,
den ich sueche, der in deme grabe lach.
Owe, owe myr armen, was sal ych?
90 *ader were wyl nu troesten mych.*

Der lateinische und deutsche Text ist mit Noten versehen.

Deinde Maria iterum cantat rigmatice ‚Dolor‘.
106 *Dolor crescit, tremunt precordia*
de magistri pii absencia,
qui salvavit me plenam viciis
pulsis a me septem demoniis.
110 *Heu, heu, heu redemptio Israhel!*
utquid mortem sustinuit?
112 *Myn leyd dat wysset, myn hercze trurych yst,*
nu myn lyebe meyster ghestorben yst,
der mych van sewen dufellen machte fry,
115 *dye myr alles stedys woentten nahe by.*
owe, owe, owe! myn heyl, myn troest, myn got,
warumbe lydestu den bitteren doet?

Maria cantat ut sequitur:
157 *Vere vidi* bis *velit scandere (ascendere)*; s. oben S. 89.
161 *Ich sach werlichen leben den heren myn:*
hy lyesz mych nyet ruerren dye fuesze syn.
den jungeren sal das werden schyn,
das hye wyl myt syme vader syn.

Alle lateinischen und deutschen Verse sind notirt.

Das Metrum *Cum venissem ungere mortuum* ist deutlich nachgeahmt, — auch die Form der vierzeiligen Strophe mit 2 oder 4 Endreimen, — mit Ausnahme des Auftacts und des Cäsurreims 82. Sehr frei ist der Anhang *Heu heu* — im Deutschen behandelt.

Erl. Ost.

(Prima Maria.)
1040 *Cum venissem* bis *querere.* S. oben S. 89.
1041 *Owe der mære, owe der jæmerchlichen clag!*

das grab ist lære, owe der meinen tag!
1045 *wo ist nu mein trost?*
der so liebpleich mit mier chost,
der mier mein sunde vergab,
den sach ich legen in ein grab.

En lapis est vere depositus,
qui fuerat in signum positus.
munierant locum militibus,
locus vacat eis absentibus.

Durch got ir frauen, 1050 *ir helft ze chlagen mier mein laid,*
ich cham her schauen das grab der sælichait.
er ist mir benoemen.
ach milter got, wo pist du hin choemen?
1055 *ich muosz sterben, ich ensehe dich.*
sueszer got, nu troeste mich.

Es folgen noch zwei deutsche Strophen desselben Metrums. Alle lateinischen und deutschen Verse sind zum Gesang bestimmt.

Bis auf den Auftact und Cäsurreim sind die ersten beiden Langzeilen der lateinischen Strophe wiedergegeben, das folgende in zwei Reimpaaren.

Et Maria (Magdalena) *incipit planctum:*
1121 *Dolor crescit* bis *demoniis.* S. oben S. 90.

1121 *Der smerz der wæchset, traurig ist das herze mein*
umb meinen herren, dem ich muos froemde sein,
der mich erloeset hat von meiner missetat
und siben teufel von mier vertriben hat.
1125 *Seine smerzen sach ich an vil armes weip,*
mit einem sper verwunden seinen leip,
er laid grosze not
durch meiner sele missetat,
ich muesze sterben oder ich vinde dich.
ach herre got, nuo troeste mich!

1130 *Er ist entwachet, den des todes twalme pand,*
als mier chund machet der engel, den ich vand.

der stein ligt her ab
1135 *geverret wol vom grab.*
der ritter chraft macht da nicht wider,
der engel chraft sluog seu nider.

Alles Citierte ist für Gesang bestimmt.

Die erste Strophe, 1121 *Der smerz der wœchset*, stimmt bis auf den Auftakt genau zum lateinischen, nur ist in der dritten Zeile wohl *meiner* vor *missetat* zu streichen.

Die zweite Strophe, 1125 *Seine smerzen* —, weicht ganz ab.

Die dritte, 1130 *Er ist entwachet* —, ist in den ersten zwei Langzeilen wieder bis auf den Auftact, der in dem Verse *den des todes twalme pand* sogar zweisilbig zu sein scheint, und den Cäsurreim gleich dem lateinischen Vorbild. Das Folgende in dieser Strophe weicht ab.

Maria (Magdalena) *iterum cantat:*
Vere vidi bis *velit scandere (ascendere)*. S. oben S. 89.

1176 *Mein hende winden sach mich der liebe herre wol,*
er liesz sich vinden, do ward ich fraeuden vol.
1180 *do pei behuob sich ein swaer:*
er was geleich einem gartner,
mein augen sein nicht erchanten,
unz er Jesus Mariam nante.
Ich sprach: Raboni, 1185 *und viel iem an di fusze sein,*
im nigen throni, er ist der engel schein.
er sprach: Maria, ruer mich nicht,
gedenkch an meines herzen liecht,
1190 *das ich vom tod erstanten sei.*
do ward ich aller sorgen frei.

1176 ist *liebe* vor *herre* wohl zu streichen. — Alle diese Verse waren für Gesang bestimmt.

Die ersten beiden Langverse der zwei Theile, in welche die deutsche Strophe zerfällt, sind wieder dem lateinischen Original gleich bis auf den Auftact und die Cäsurreime. Das Folgende weicht ab.

Wolf. Ost.

Tertia Maria cantat:

Cum venissem bis *querere.* S. oben S. 88.

115 *O we wat schal ik arme wif?*
O we, dat ik nu gewan den lif!
O we, jo han ik den vorloren,
Den ik to troste hadde irkoren.

Tertia Maria cantat:

120 *O we der mare, o we der jammerliken klage!*
dat graf was wan, to dem ik sulven quam.
wur is nu hen min trost,
de mik van sunden had gelost?
125 *ik was arme na vorloren,*
he wart dorch mine hulpe geboren.

Tertia Maria:

En lapis est vere depositus,
qui fuerat in signum positus.
munierunt locum militibus:
locus vacat eis absentibus.
135 *Der mertere smerte sach ik an om vil trovich wif,*
mit so vullen herten sin vorwunde lif
liden grote not.
Ach here, lege ik vor ome dot?
de mik mine sunde vorgaf,
140 *den sach ik legen an ein graf.*

Tertia cantat:

Dolor crescit bis *demoniis.* S. oben S. 90.

Tertia Maria:

Dorch god, gi vrowen, 145 *helpet my alle klagen my,*
ik quam irschowen Jhesum den heren min.
Nu is he my benomen.
ach here, war bistu gekomen?
150 *Ik mut sterven, ik ense dy,*
vil riker god, nu troste my.

Tertia Maria cantat:

Vere vidi bis *scandere (ascendere).* S. oben S. 89.
Ik sach werligen minen heren levendich,

he enleit my nicht roren de vote sin.
190 *de jungeren schal dat werden schin,*[1]
dat he to sineme himmelschen vader schere komen wil.

Alles Lateinische und die deutschen Strophen 120 ff. 135 ff. 144 ff. 188 ff. sind notirt mit Notenzeichen, nicht Neumen, und durchcomponirt. — Die Melodien der lateinischen und der ihnen folgenden deutschen Strophen sind sich sehr ähnlich, in den ersten zwei Langzeilen gleich, in den folgenden variirt.

Das Metrum der deutschen Strophen bis auf die letzte 188 ff. bildet deutlich die zwei ersten Langzeilen des lateinischen nach, mit Ausnahme des Auftacts, der Cäsurreime in 135 ff. 144 ff. und fehlenden Senkungen. Die letzten zwei Langverse des Lateinischen sind durch deutsche Reimpaare wiedergegeben. Die Strophe 188 ff. weicht darin ab, dass sie keine Cäsurreime und fehlende Senkungen hat, und dass auch die dritte und vierte Langzeile nachgebildet werden, aber was die vierte anbelangt, mit starker Verlängerung der Cäsurzeile.

Im Wien. Ost. H. steht S. 331, 9 die deutsche Uebersetzung des oben citierten *Vere vidi* u. s. w. ohne den lateinischen Text:

9 *Ich sach werlich leben den herren mein,*
10 *Er liess mir nicht rüren die vüsse sein.*
Die junger müssen des gleubig sein,
Das er uns wil vüren zu dem vater sein.

III. Strophen aus einem Vers von acht Silben mit iambischem Ausgang; s. W. Meyer S. 93.

Wolf. Ost.

Prima et secunda (Maria) *cantant:*

Jhesu nostra redemptio,
amor et desiderium,
Deus creator omnium,
homo in fine temporum!
Quae te vicit clementia,
ut ferres nostra crimina,

[1] *schin* fehlt in der Hs.

crudelem mortem patiens
ut nos a morte tolleres!

Secunda Maria:

101 *Goddes sone Jhesu Crist,*
Du alder werlde ein lozer bist,
Du dorch alle dine gute
Vorlie uns alle ein stete gemote,
105 *Dat we dy alle klagen*
Unde din leid helpen dragen.

Tertia Maria cantat:

107 *Vil sandes hat des meres grunt,*
noch han ik mer wen dusent stunt
wedder god missedan,
110 *o we dat ik nu lif gewan!*
Seven duvel han bevangen my.
o we, wat schal ik arme wif!
moste ik vor sine vote komen,
de my de duvel had benomen!

Das Lateinische und die deutsche Strophe 107 ff., nicht die vorhergehende, sind notirt und zerfallen nach der Composition in gleiche Hälften.

Das deutsche Metrum stimmt zum lateinischen. Nur fehlen mitunter die Auftacte und die Reime sind reiner.

IV. *Versus caudati.*

Das Metrum ist in den Marienklagen sehr beliebt. Der lateinische Text nach Schönbach, Marienklagen, S. 6 f.

1 *Planctus ante nescia,*
planctu lassor anxia,
crucior dolore.
orbat orbem radio,
5 *me Judaea filio,*
gaudio dulcore

Lichtenth. Mkl.

1 *Awe der iemerleichen clag,*
die ich muter aine trag

von des todes wanne!
Wainen was mir unbekant,
5 *seit ich muter was genant*
und doch mannes anne.

19 *Proh dolor!*
20 *hinc color*
effugit oris,
hinc ruit,
hinc fluit
unda cruoris.

Lichtenth. Mkl.

31 *Awe kint,*
dein wengel sint
dir nu gar erplichen.
Deineu maht
35 *und auch dein kraft*
ist dir gar entwichen.

Die Lichtenth. Mkl. ist nicht notirt. Die Uebereinstimmung ist im ersten Beispiel genau, im zweiten ungenau. Anstatt 1 kl. a, 1 kl. a, 2 kl. b hat der deutsche Text 2 st. a, 2 st. a, 3 kl. b.

Bord. Mkl.

Sancta Maria Magdalena:

257 *Heu quantus luctus*
nobis est inductus
pre hac tristitia!
260 *O we uns armen,*
got late sik erbarmen
over unse grote leyt.

Weder die lateinischen noch die deutschen Verse haben Noten. — Letztere unterscheiden sich durch Auftact in der zweiten, durch zweisilbigen Auftact in der dritten Zeile.
Mater Johannis evangeliste cantat post hoc:

281 *Jam auctor lucis*
nunc in ligno crucis
stat in angustia.

Nu sy wy mit sorgen
285 *huten gar vorborgen*
unde in der yamercheyt.

Weder der lateinische Text noch der deutsche haben Noten. — Der deutsche, dessen Inhalt nichts mit dem lateinischen zu thun hat, würde genau zum lateinischen stimmen, wenn man *wy in sorgen* läse, statt *wy mit sorgen.*

Ohne lateinisches Muster.

Ben. Pass. 39. 46. 51 der Kehrreim, s. oben S. 80f.:

seht mich an,
jungen man,
Lat mich eu gevallen.

S. den Abgesang in Magdalenas Lied Mastr. Pass. 800ff.

V. Andere Strophen.

Erl. Mkl.

Fleant materna viscera
Marie matris vulnera!
materne doleo,
que dici soleo
felix puerpera.
22 *Wainet, vil liebe christenhait,*
unser groszes herzenlaid
umb unsern herren Jhesum Christ,
25 *der nu ser gemartert ist*
von der posen Juden list.

Der lateinische und deutsche Text sind zum Gesang bestimmt. — Nur die ersten zwei Verse stimmen genau, das Uebrige weicht in der Reimordnung und Hebungszahl ab. Doch ist die Verszahl gleich.

Erl. Mkl.

Maria mater domini cantat:

Flete, fideles anime,
flete, sorores optime,
ut sint multiplices
doloris inndices,
planctus et lacrime.

Maria Cleophae cantat:

1 *Bainen wil ich, des get mier not,*
Wainen wil ich gotes tod.
der war mein pesunder trast,
di werld er hat erlost
5 *mit seinem plût so rot.*

Der lateinische und deutsche Text sind für Gesang bestimmt. — Die Verszahl, die Reimordnung, der Bau der Verse mit Ausnahme des Auftacts stimmen überein. 3 ist wohl *sunder* statt *pesunder* zu lesen.

Neben diesen mehr oder minder die metrische Form des lateinischen Originals durchscheinen lassenden Formen kommt auch ganz freie Wiedergabe des Inhalts der lateinischen Gesangstexte durch deutsche Reimpaare — auch von mehr als vier Hebungen — vor; zum Sprechen Ben. Pass. 91, Wien. Pass. 349. 360. 457, Bord. Mkl. 346. 734, Wolf. Ost. 7. 31. 35. 49. — Zum Singen Eger. Pass. 7956, Erl. Mkl. 27. 158. 170, — 31 wird gesungene lateinische Prosa durch deutsche Reimpaare wiedergegeben, — M. Magd. 314; hier steht auffällig der deutsche Text vor dem lateinischen.

Wenn nun in geistlichen Dramen — abgesehen von weltlichen Liedern, wie dem Frühlingslied im Mastr. Pass. 796, dem Mantellied Magdalenens Wien. Pass. 311, Alsf. Pass. 1796, M. Magd. 330, dem Hochzeitslied Erl. Weihn. 27, den Liebesliedern Innsbr. Ost. H. 664, Erl. Ost. 384, Red. Ost. H. 755, Theoph. Trier. 823, die aus der weltlichen Poesie stammen und ihrem Inhalt nach zum Theile Einschübe sein können, — sich Strophen finden, die metrisch den besprochenen sicher dem Latein entlehnten sehr ähnlich sind, so liegt die Vermuthung sehr nahe, dass auch sie lateinischen nachgebildet sind, die sich bei der zunehmenden Verdeutschung des Dramas verloren haben.

Trier. Mkl. (die Orthographie nach Wackernagel, Kirchenlied).

Et sic recedunt totaliter, et Maria cantat quod sequitur et tunc etiam recedit. Deo gratias. S. 272, 15:

Nu hebyd sych groesz weynnen unde schryen ummerme,
nu enweysz ich, arme frauwe, we isz myr sal erghen.
Nu byn ich, arme frauwe, verweyset also gar:
mynen troest hayt mir benomen die valschen judenschar.

Die Verse sind notirt. Sie finden sich auch zum Gesang bestimmt im Alsf. Pass. 6493.

Es ist die Nibelungenstrophe mit durchaus dreihebigen Reimversen ohne Cäsurreime.

G. Freytag, De initiis scenicae poesis apud Germanos, S. 53: *Unicum, quod scio, exemplum veteris heroici numeri in scenicis ludis.* Das andere Beispiel begegnet im Zehnjungfr. S. 30 auch am Schluss des Stückes.

Post hec fatue vadant inter populum cantando planctos. Prima cantat:

Nuo hebet sich groz schrigen vnn weynen ummerme.
Got hat uns vorvluchet, von eme hiz er uns ge.
wy haben en erczornit, uns wirt nummir rat.
dez lazet uch liben erbarmen, wan iz uns kumirlichen gat.

Alie respondent ad quemlibet versum (Strophe):

Owe unn owe!
sul wir Jhesum Cristum nummir me gese!

Secunda fatua:

Wy clagen uch liben alle was unse here tet.
ja enwalde he nicht erhore syne muotir gebet.
die bat vor uns vil armen: daz enhalf uns leyder nicht.
he sprach: warumme solde ich mich obir suo irbarmen? so getaten suo ny nicht dorch mich.

Der erste Vers der ersten Strophe ist gleich dem ersten der betreffenden Strophe in der Trier. Mkl. und dort weniger passend als hier, vielleicht also ist die Strophe der Marienklage im Zehnjungfr. nachgebildet. — Im Ganzen zwölf derartige Strophen, die sich von der Nibelungenstrophe dadurch unterscheiden, dass der vierte Cäsurvers meist fünf Hebungen mit klingendem Ausgang hat, gleich dem zweiten, dritten und vierten Reimverse der Titurelstrophe, dem vierten der Gudrunstrophe. Es ist also genauer gesagt die Walther- und Hildegundenstrophe.

Schon die vierzeilige *aabb* reimende Vagantenstrophe *Michi confer venditor species emendas* — s. oben S. 80, ist der Nibelungenstrophe durch die Cäsur in der Langzeile sehr ähnlich.

Ich verweise aber noch auf andere Formen mit stumpfen Reimversen.

Mit klingender Cäsur 7 _ ◡ + 7 ◡ _; W. Meyer S. 97. Im 12. Jahrhundert bei Hilarius. N. III:

Superba, nec superba nisi solo nomine,
Lege missa tibi verba tanquam meae dominae,
Tunc ego scribi tibi (?) *speciosa femina,*
Cui decet a me scribi, cum sis mea domina u. s. w.

Der Vers ist gleich der gewöhnlichen Form des vierten Langverses der Nibelungenstrophe, aller Langverse von Minnesangs Frühling, S. 4, 1 *Diu linde ist an dem ende nu jârlanc sleht unde blôz* —. S. auch Meinloh von Sevelingen, den Burggrafen von Regensburg; vgl. Dietmar von Eist S. 32, 1. 36, 34.

Mit stumpfer Cäsur 7 ◡ _ + 7 ◡ _. Ben. Weihn.

Vos qui regum habitus et insigne geritis,
nobis notum facite, 345 *quare sic inceditis,*
vel si noturum aliquid reserandum noscitis,
quod ad aures regis ferre queritis.

350 *Nos Herodis vernule sumus et vicarii,*
ad quem sepe transvolant ex diversis nuntii.
Nulla nobis clausa sunt 355 *secreta palatii,*
ergo scire possumus vestri rem negotii.

In 349 *quod—queritis* fehlen drei Silben.

Mit Cäsurreimen:

Ecce virgo pariet sine viri semine,
per quem mundum abluet a peccati crimine.
5 *de venturo gaudeat Judea numine,*
et nunc (l. *non*) *ceca fugiat ab erroris lumine.*

S. 67. 110. 126, wo *O Augustine* ausserhalb des Verses steht, 242. 390. 478. 494. 515.

Die Hälfte unserer vierzeiligen Strophe ist erhalten im Teg. Ant.

418 *Nos erroris penitet, ad fidem convertimur.*
Quicquid nobis auferet persecutor, patimur.

Carmina Burana N. VIII:

Bonum est confidere in dominorum domino,
bonum est spem ponere in spei nostrae termino.

Eine ähnliche Bildung ist durch stumpfen dreihebigen Versausgang das oben S. 89 citierte Metrum *Cum venissem ungere mortuum* — in meist vierzeiligen Strophen mit dem Reimschema *aaaa*; s. auch Hilarius N. X.

Ave splendor telluris anglice,
Decus summum et decor unice,
De te fama testatur publice,
Largitatis quam sis immodice.

N. XV S. 53 im Drama Daniel:

Audient principes qui sunt in curia
Quod iussit fieri potestas regia,
Nec debent respui regis imperia:
Est vir incognitus in Babilonia
Qui cunctis preminens mira sciencia
Predixit Baltasar regni discidia.

J. Grimm, Kleinere Schriften III, S. 49:

Lingua balbus, hebes ingenio
viris doctis sermonem facio.
sed quid loquor, qui loqui nescio?
necessitas est, non presumptio.

Ben. Weihn.

118 *Nunc aures aperi, Judea misera!*
120 *Rex regum veniet veste sub altera,*
qui matris virginis dum sugit ubera,
dei et hominis coniunget (l. *coniungit*) *federa.*

Ebenso 454. S. W. Mapes ed. Wright S. 1. 77. 106. 147. 187. Lauter vierzeilige Strophen, gereimt *aaaa*.

Durch vierhebigen Versausgang. Der trochäische Fünfzehnsilber 8 $_ \smile$ + 7 $\smile _$, W. Meyer S. 79. Hilarius N. I.

Veni dator omnis boni, veni sancte spiritus!
Et que modo sum dicturus dicta mihi primitus.

Veni precor et inspira servo tuo celitus.
Letos enim nisi per te non habebit exitus.

Es ist eine vierzeilige Strophe der Reimordnung *aaaa*.

Wackernagel, Zs. V, S. 296:

Nummus vivit, nummus regnat nummus cunctis imperat
reos solvit, iustos ligat, impedit et liberat.

Die Verse bilden eine zweizeilige Strophe. S. Trier. Ost. 1 ff., sechszeilige Strophen.

Vergleiche die Langverse in Mastr. Pass. 796:

Alle creaturen vrouwent sich der liver zijt,
rosenblumen hure siet man springen wider strijt.
si woren versunden,
si hant or leit vorwonden,
sie dun den sumer kunt.
susze, suverliche,
werde ich vrouden riche,
dat deit mir din roder munt.

Aber selbst wenn die Nibelungenstrophen im Drama nicht Uebersetzungen verlorner ähnlicher Strophen, sondern freie Erfindungen des 14. Jahrhunderts in der seit dem 12. bekannten Kürenberger- oder Nibelungenstrophe wären, was ja möglich ist, so sind die aufgeführten lateinischen in Lyrik und im Drama gebrauchten Strophen der Nibelungenstrophe und ihren Verwandten so ähnlich, durch Theilung der Langzeile in zwei Hälften mit festem Endreim und gelegentlichem Cäsurreim, durch den Wechsel zwischen klingendem und stumpfem Versausgang in Cäsur und Reim, durch die Bindung zu vierzeiligen Strophen, dass die Annahme, die Nibelungenstrophe und einige Verwandte habe sich im 12. Jahrhundert durch Uebersetzen lateinischer Lyrik ins Deutsche gebildet, mir sehr wahrscheinlich vorkommt. Wenn man die Freiheiten erwägt, welche sich die Dramatiker bei Wiedergabe des lateinischen Textes durch einen deutschen in Bezug auf Metrum und Melodie erlaubten, die ähnlichen zwischen den Melodien der Strophen im St. Petrus- und Galluslied, Denkmäler, Scherer zu IX. XII, zwischen der Melodie und der deutschen Uebertragung einer lateinischen Prosa, Scherer zur Sequenz von Muri LXII,

hat man kein Recht eine Strophe etwa wie Hilarius N. III: *Superba, nec superba nisi solo nomine* —, aber mit drei dreihebigen Reimversen, am Schluss mit einem vierhebigen als Vorlage für die deutschen Kürenberger- und Nibelungenstrophen zu fordern.

Die Verlängerung des vierten oder die Verkürzung der ersten drei Reimverse, ebenso wie die Ersetzung der durch feste Silbenzahl geregelten lateinischen Verse durch deutsche mit ihren Freiheiten der Tactfüllung, womit vielleicht das Aufgeben des dipodischen Verscharakters in so vielen Fällen zusammenhängt, die metrische Gleichwerthigkeit von klingendem und um eine Hebung vermehrtem stumpfen Versausgang, die anfänglich geringe, aber immer steigende Regelmässigkeit in der Setzung klingender, nicht stumpfer, Cäsur- und stumpfer, nicht klingender, Reimverse wird sich in der Praxis der deutschen Dichter festgesetzt haben.

Wann im 12. Jahrhundert und wie der Process vor sich ging, ist unsicher. Vielleicht, dass er schon vollzogen war, als man einzelne Verse dieser Art, nicht Strophen, in geistlichen Gedichten gebrauchte, deren Originale, lateinische Prosa, selbst kein metrisches Vorbild darbieten konnten. S. Sequenz von Muri:

47 *owê küniginne, waz gnâden got an dir begie.*
60 *den er leit dur die mennischeit, sehe an menniscliche nôt.*
63 *sîner cristenen hantgetât gnaedic in den sünden sî.*

Mit längerem Reimvers 36. 39. 44.

Wie ja auch ähnliche Verse mit klingendem Ausgang in diesen Dichtungen erscheinen. Sequenz von St. Lambrecht:

15 *und mit rehtem glouben ze dînen gnâden dingent*

Sequenz von Muri:

6 *der dich und al die werlt gescuof, nu sich wie reine ein vaz du maget dô wære.*
11 *daz ich den vater und den sun und den vil hêren geist gelouben müeze.*

Mit ungenauen Cäsurreimen:

23 *din vil reine scam erscrac von disem mære,*
25 *wie maget âne man iemer kint gebære*
29 *der die helle brach, der lac in dînem lîbe,*
31 *unde wurde iedoch dar under niet ze wîbe.*

Die betreffenden lateinischen Metra waren ja nicht auf weltliche Poesie beschränkt.

Der Process konnte im 12. Jahrhundert mit Nachbildung lateinischer strophischer Lyrik angefangen haben geistlichen und weltlichen Charakters, und die Nibelungenstrophe mit verwandten Formen, auch solchen mit constant klingendem Ausgang, wurde Eigenthum der deutschen Litteratur. Aber der Process, der ja nicht die Schaffung deutscher Strophenformen beabsichtigte, ist wohl im 13. und 14. Jahrhundert fortgesetzt worden dadurch, dass man auch im Drama lateinische Strophen deutsch nachbildete, um sie nach derselben Melodie wie die lateinischen singen zu können.

S. im Englischen die Nachbildung der Vagantenzeile im Poema Morale und bei Orm, 12. 13. Jahrhundert, der Vagantenstrophe in den Balladen wie Chevy chase; J. Schipper, Englische Metrik I, S. 349, Pauls Grundriss II 1, S. 1046.

Die Annahme, dass die Nibelungenstrophe und Verwandte ihren Ausgangspunkt von der lateinischen Poesie nahm, scheint mir wahrscheinlicher, als dass sie sich aus einer französischen Versform entwickelt habe, Lachmann, Wackernagel, da die in Deutschland gedichtete und gesungene lateinische Lyrik deutschen Dichtern geographisch näher stand als die französische. Der Zehnsilber mit seiner Cäsur nach der vierten Silbe ist dem Nibelungenvers auch bei weitem nicht so ähnlich als die lateinischen Verse der Gestalt 7 – ⏑ + 7 ⏑ – und Verwandte, die neben dem beliebten Wechsel von stumpf und klingend in Cäsur und Reim die ausgesprochene Neigung haben, die Cäsuren auf einander reimen zu lassen und sich zu vierzeiligen Strophen zusammenzuschliessen. Dazu die Verwandtschaft derselben lateinischen Verse auch mit der Gudrun- und Titurelstrophe s. oben S. 99 und die Analogie des Dramas.

Aber auch einheimische Entwicklung aus Verlängung und dann Theilung der lyrischen Zeile, Scherer, lässt sich nicht wahrscheinlich machen, da für solche Zeilen von der althochdeutschen Periode bis zum Kürenberger alle Belege fehlen, die nicht Einwirkung lateinischer Formen zeigen, wie die Sequenzen von St. Lambrecht und Muri.

Denn die überlangen Verse, welche in den Reimpaaren epischer oder didaktischer Gedichte des 11. 12. Jahrhunderts,

Heusler, Zur Geschichte der altdeutschen Verskunst, S. 75, Pirig, Die jüngere Judith, S. 60 und auch im gesprochenen Vers des Dramas begegnen, Alsf. Pass. 4388 ff., Bord. Mkl. im Prolog, dazu 130 ff. 164 ff. 271 ff. 289 ff. 352 f. 509. 624. 740 ff. 750 ff. 831 ff. 859 ff. 874 ff., Cass. Weihn. 97, Red. Ost. H. sehr häufig, Waekernell S. 51, braucht man auch dann nicht mit den Cäsurversen der lateinischen Poesie oder deutschen wie den Nibelungenversen in Verbindung zu bringen, wenn sie sich, was doch immer nur sehr vereinzelt möglich ist, mit ähnlicher Cäsur lesen lassen.

Die überlangen Verse der älteren geistlichen Lyrik, wie im Ezzolied und Summa theologiae lassen eine solche Theilung nicht zu.

Ebenso wenig wahrscheinlich scheint mir die Erhaltung des altgermanischen Langverses, die Heusler vertritt, Zur Geschichte der deutschen Verskunst, S. 93 ff. Es ist in der That ein Sprung über Jahrhunderte, wie Wilmanns sagt, da die überlangen Verse des 11. 12. Jahrhunderts durch nichts — wie etwa durch Alliteration im Englischen — verrathen, dass sie aus der alten Zeit stammen.

Für seine Theorie, dass der Nibelungenvers auf den daktylisch scandirten, dann aufgelösten französischen Zehnsilber zurückgehe, beruft sich Wilmanns in seinen Beiträgen IV, S. 82 auf die Möglichkeit, die Form des Nibelungenverses nach seiner Theorie der Uebertragung des Zehnsilbers ins Deutsche aufzufassen und auf die beliebte Form der Schlusszeile, mit fehlender Senkung nach der zweiten Hebung. Aber was den ersten Punkt anbelangt, so zeigen die Verse unserer Strophe keine andere Gestalt, als wir sie seit Otfried kennen, mit Ausnahme der Verkürzung der ersten drei Reimzeilen. Und für den erwähnten Typus der letzten Reimzeile kann man sich auf Wilmanns' Beiträge .III, S. 35 berufen, wo er sie als einen Lieblingsrhythmus Otfrieds nachweist. Andererseits konnte ein vierhebiger lyrischer Vers, der sich der Theorie Wilmanns' entsprechend aus dem romanischen Zehnsilber entwickelt hätte, zum Theil Einfluss auf die Gestalt der letzten Reimzeile der Nibelungenstrophe genommen haben.

Aber die Nibelungenstrophen lassen nicht nur eine andere Erklärung zu als die Wilmann'sche: diese scheint mir auch

unwahrscheinlich. Denn warum finden sich nicht ähnliche Gebilde bei den vielen Daktylikern des 12. 13. Jahrhunderts, und warum stehen die Daktylendichter inhaltlich dem Kürenberger so ferne?

Auch wenn Wilmanns' Theorie über die Entstehung der deutschen Daktylen aus dem französischen Zehn- und Elfsilber richtig ist, könnten daneben der lateinische, rhythmische oder quantitirende Daktylus nachgeahmt worden sein, W. Meyer S. 147, ebenso wie die Entstehung der überschlagenden Reime auch auf lateinisches Vorbild zurückgehen kann, W. Meyer S. 141. Für Tannhäusers und anderer Daktylen in den Tanzliedern hat Siebert, Tannhäuser S. 48, auf eine dritte Möglichkeit hingewiesen: Zeitschrift für deutsche Philologie XXVIII, S. 387.

Bei den Carmina burana wird die an sich wahrscheinliche Priorität der lateinischen Gedichte, Martin, Zs. XX, S. 46, durch die Analogien des Dramas gestärkt. Im Einzelnen kann es sich freilich auch anders verhalten.

Ich setze also noch N. 139 hieher.

Volo virum vivere viriliter.
Diligo, si diligar aequaliter.
Sic amandum censeo, non aliter.
Hac in parte fortior quam Jupiter
nescio procari
Commercio vulgari,
Amaturus forsitan
volo prius amari.

Ich wil den sumer gruzen, so ih besten chan,
der winder hat mir hiure laeides vil getan:
des wil ich in rufen in der vrowen ban.
Ich sih die liehte haeide, in gruner varwe stan.
dar süln wir alle gahen
die sumerzit enphahen.
des tanzes ich beginnen sol, wil ez iu niht versmahen.

Die ersten vier Langzeilen der deutschen Strophe sind eine Nibelungenstrophe wie in der Trier. Mkl., mit einem einzigen Reim. Die Vergleichung mit dem Lateinischen zeigt grosse Freiheit von Seiten des deutschen Dichters.

Die dritte Zeile der Gudrunstrophe — s. Dietmar von Eist S. 39, 10, — $\genfrac{}{}{0pt}{}{3 \text{ kl. } x}{\text{oder } 4 \text{ st. } x} + 3$ kl b ist gleich dem Vers der Vagantenstrophe *Mundi delectatio dulcis est et grata.* Ueber die vierte s. oben S. 99.

Auch bei der Moroltstrophe zweifle ich nicht an lateinischem Ursprung. S. Carmina burana N. 108:

Musa venit carmine,
dulci modulamine:
pariter cantemus;
ecce virent omnia,
prata rus et nemus.

Die deutsche Entsprechung ist das Gedicht von der Königin von England.

Waere diu werlt alle mîn
von dem mere unz an den Rîn,
des wolt ih mih darben,
daz diu chünegin von Engellant
laege an mînen armen.

Inhaltlich ahmt das deutsche Gedicht ein anderes Vagantenlied nach, N. 51 mit abweichendem Metrum, das wegen *placet plus Franciae regina* älter sein muss als das deutsche.

Es ist nicht einmal nöthig anzunehmen, dass es eine lateinische Strophe mit iambischem Ausgang der dritten und fünften Zeile und mit trochäischem in der dritten gegeben habe. Diese Form der epischen Moroltstrophe kann deutsche Entwicklung sein.

Anhang.

Die nahen Beziehungen zwischen dem geistlichen Drama und der Goliardenpoesie, die sich aus den obigen Zusammenstellungen so wie aus vielen Stellen des Tegernseer Antichrists, des Benedictbeurer Passions- und Weihnachtsspiels, dem Wiener Passionsspiel deutlich ergeben, s. Köppen, Weihnachtsspiele S. 46, werden unter anderen durch die Thatsache beleuchtet, dass Hilarius, der Schüler Abälards, ein begabter Vertreter

der Goliardenpoesie, auch Dramen von Lazarus, Daniel und Nicolaus, dem Schülerpatron, Creizenach I, S. 104. 107. 137. 434, geschrieben hat. Eines seiner Gedichte N. XIV handelt de papa scholastico, das ist der episcopus puerorum im Ben. Weihn. 94.

In den Carmina burana N. CCV. CCVI. CCVII S. 109 ff. finden sich Gedichte auf die heil. Katharina, die zugleich Heldin französischer, englischer und deutscher Dramen ist; s. oben S. 68 und Ward, A history of english dramatick literature I S. 5. 28, 12. 13. Jahrhundert. Sie war wie der heil. Nicolaus Schulpatronin, Petit de Julleville S. 5, Creizenach I S. 103. Miracles de Nostre Dame N. XVI 1297 werden Nicolaus und Katharina zusammen genannt. Im Jahre 1585 wurde nach einer Donaueschinger Handschrift ein Passionsspiel für den Katharinentag gestiftet; s. Bolte, Zs. XXXII, S. 3.

S. oben S. 21 über die Betheiligung der Schüler an den Aufführungen.

Zu S. 2. Ueber die Ausdrücke für einen Dramentext im 16. Jahrhundert s. R. Brandstetter Regenz S. 18[b].

Zu S. 18. *S. Miracles de Nostre Dame par personages.*

Zu S. 63. Es war E. Martin, Anzeiger für deutsches Alterthum VIII, S. 311 zu citieren, der Rubin französische Herkunft zuschreibt.

Zu S. 68. Ueber *herren* in der Anrede s. L. Wirth, Oster- und Passionsspiele S. 167.

Erklärung der abgekürzten Titel.

Abele spelen, ed. H. E. Moltzer, Dramatische poëzie.

J. Ackermann, Tobias, Der ungerathene Sohn, ed. H. Holstein; Ackermann's und Voith's Dramen. Litterarischer Verein.

Alsf. Pass., Alsfelder Passionsspiel, ed. R. Froning S. 567.

Augsb. Ost. H., Augsburger Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. A. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel S. 81.[1]

[1] Allerdings bezieht sich der Proclamator auf das in der Handschrift vorhergehende Passionsspiel, — *Nun merckt, ir allerliebsten mein, was die*

Augsb. Pass., Augsburger Passionsspiel, ed. A. Hartmann, a. a. O. S. 3.

J. Ayrer, Dramen, ed. A. v. Keller. Litterarischer Verein. Phaenicia, Sidea, ed. J. Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. II.

Niederdeutsche Bauernkomödien, ed. H. Jellinghaus.

Ben. Pass., Benedictbeurer Passionsspiel, ed. R. Froning S. 284.

Ben. Weihn., Benedictbeurer Weihnachtsspiel, ed. R. Froning S. 877.[1]

Bilsener Dreikönigsspiel, ed. Cahier et Martin, Mélanges d'Archéologie I (1847), S. 259.

J. Binder, Acolastus, ed. J. Bosshart, Schweizerische Schauspiele I.

De sevenste bliscap van Maria, ed. K. Stallaert 1887.

V. Boltz, Weltspiegel, ed. A. Gessler, Schweizerische Schauspiele II.

Bord. Mkl., Bordesholmer Marienklage, ed. K. Müllenhoff, Zs. XVII, S. 288.

R. Brandstetter, Die Aufführung eines Luzerner Osterspieles im 16. 17. Jahrhundert, Schweizerischer Geschichtsfreund XLVIII, S. 279.

---

nächste figur werd sein, — auch der Ausdruck *figur* für ein selbständiges Spiel ist kein gewöhnlicher, s. oben S. 3, — und die Spielanweisung des Osterspiels verweist 2447 und am Schluss auf 2145 und den Schluss des Passionsspiels — *der Proclamator beschlewszt wie oben stat*: aber andererseits steht nach Augsb. Pass. *Finis*, und im Augsb. Pass. geht Christus' Seele schon 2150 vom Grab in die Hölle, was sie im Augsb. Ost. H. erst 2371 thut.

[1] Das eigentliche Weihnachtsspiel endigt 562. Darauf folgt ein Spiel von Christus in Egypten mit dem Titel Rex Egypti bis 669: *Et omnia idola abiciantur. Hic est finis regis Egipti.* 670 bis 697 folgt in sehr verstümmelter und verwirrter Gestalt der Tegernseer Antichrist, während 698 bis zum Schluss ein Chorlied ist, das zu einem mit dem Rex Egypti ähnlichen Stücke gehört hat, aber nicht zu diesem, da dort, im Rex Egypti, Egypten und sein König zu Christus bekehrt wird, während hier 706 der egyptische König noch für sich göttliche Ehren beansprucht. Keinesfalls auch gehört das Lied zum Ben. Weihn., da dort Herodes schon todt ist 560, während ihm in dem Lied der Tod erst angedroht wird. Vgl. G. v. Zezschwitz, Das Drama vom Ende des Kaiserthums, S. 199.

R. Brandstetter, Die Luzerner Bühnenrodel, Germania XXX, S. 205. 325. XXXI, S. 249.
— Die Regenz bei den Luzerner Osterspielen, Luzern 1886.
Breslauer Marienklage ed. A. Schultz, Germania XVI, S. 58.
C. Brulovius, Julius Cäsar 1616. Moses 1621.
H. Bullinger, Lucretia und Brutus, ed. J. Bächtold, Schweizerische Schauspiele I.
P. Calderon, Comedias, ed. J. G. Keil.
Cass. Weihn., Casseler Weihnachtsspiel ed. R. Froning (Das hessische Weihnachtsspiel) S. 904.
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas.
Dietmar von Eist, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 32.
Digby Mysteries, ed. F. J. Furnivall, New Shakspere Society, London 1882.
Docen's Marienklage, ed. H. Hoffmann, Fundgruben II, S. 281.
Dodsley-Hazlitt, A select collection of old english plays.
Don. Pass., Donaueschinger Passionsspiel, ed. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 184.
Dor., Spiel von der heil. Dorothea, ed. H. Hoffmann, Fundgruben II, S. 285.
DWB., J. und W. Grimm, Deutsches Wörterbuch.
Eger. Pass., Egerer Passionsspiel, ed. G. Milchsack (Frohnleichnamsspiel), Litterarischer Verein. Auch Creizenach I, S. 284 meint, dass es eher ein Passionsspiel sei.
Engelberger Marienklage, ed. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 201.
Engl. Komödianten, Die Schauspiele der englischen Komödianten in Deutschland, ed. J. Tittmann.
Erl. Dreik., Erlauer Dreikönigsspiel, ed. K. F. Kummer, Erlauer Spiele, S. 15.
Erl. Mkl., Erlauer Marienklage, ed. K. F. Kummer a. a. O. S. 151.
Erl. Ost., Erlauer Osterspiel, ed. K. F. Kummer a. a. O. S. 35.
Erl. Ost. H., Erlauer Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. K. F. Kummer a. a. O. S. 125.
Erl. Weihn., Erlauer Weihnachtsspiel, ed. K. F. Kummer a. a. O. S. 5.

Eroberung Jerusalems, ed. K. Bartsch, Beiträge zur Quellenkunde der altdeutschen Litteratur, S. 355.

Fastnachtsspiele, ed. A. v. Keller. Litterarischer Verein.

Frankf. Pass. Dir., Dirigierrolle des Frankfurter Passionsspiels von Baldemar von Peterweil, ed. R. Froning S. 340.

Frankf. Pass., Frankfurter Passionsspiel, ed. Froning S. 379.

Freis. Her., Freisinger Herodes, ed. K. Weihnhold, Weihnachtsspiele und Lieder, 1875, S. 56.

Freis. O. Rach., Freisinger Ordo Rachelis, ed. Froning S. 871.

Friedb. Pass., Friedberger Passionsspiel, Mittheilung von Weigand, Zeitschrift für deutsches Alterthum VII, S. 545.

R. Froning, Das Drama des Mittelalters.

S. Gall. Chr. Himm., St. Galler Christi Himmelfahrtsspiel, ed. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 254.

S. Gall. Pass., St. Galler Passionsspiel, ed. F. J. Mone, a. a. O. I, S. 72.

S. Gall. Weihn., St. Galler Weihnachtsspiel, ed. F. J. Mone a. a. O. I, S. 143.

St. Galler Marienklage, ed. F. J. Mone, a. a. O. I, S. 199.

Th. Gart, Joseph, ed. E. Schmidt, Elsässische Litteraturdenkmäler II.

P. Gengenbach, ed. K. Goedeke.

h. Georg, das Spiel vom heil. Georg, ed. A. v. Keller, Fastnachtsspiele N. 126.

G. Gnaphaeus, Acolastus, ed. J. Bolte. Lateinische Litteraturdenkmäler.

Hartmann von Aue, Lieder, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 205.

M. Hayneccius, Hans Pfriem (ed. Th. Raehse). Neudrucke deutscher Litteraturwerke.

Heidelberger Passionsspiel, ed. G. Milchsack. Litterarischer Verein.

Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, Schauspiele, ed. J. Tittmann.

Heinrich von Morungen, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 122.

Heinrich von Veldeke, Lieder, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 56.

Hilarius, Versus, ed. Champollion-Figeac 1838.

Himmelg. Pass., Himmelgartner Passionsspiel, ed. E. Sievers, Zeitschrift für deutsche Philologie XXI, S. 393.

Himmelg. Mkl., Himmelgartner Marienklage, ed. E. Sievers a. a. O. S. 397.

P. L. Jacob, Récueil de farces.

Jacob und Esau, ed. K. Meyer, Zs. XXXIX, S. 425.

Innsbr. Frohnl., Innsbrucker Frohnleichnamsspiel, ed. F. J. Mone, Altdeutsche Schauspiele, S. 145.

Innsbr. M. Himm., Innsbrucker Maria Himmelfahrtsspiel, ed. F. J. Mone a. a. O. S. 21.

Innsbr. Ost. H., Innsbrucker Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. F. J. Mone a. a. O. S. 109.

Isaac und Rebecca, ed. O. Kernstock, Anzeiger für die Kunde der deutschen Vorzeit 1877, S. 169.

A. Jubinal, Mystères inédits.

Jutta, Th. Schernbergs Spiel von Jutta, ed. A. v. Keller, Fastnachtsspiele N. 111.

Kath., Katharina, ed. F. Stephan, Neue Stofflieferungen für die deutsche Geschichte II, S. 160.

Klosterneuburger Osterspiel, ed. Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, S. 105.

J. Kolross, Fünferlei Betrachtnisse, ed. Th. Odinga, Schweizerische Schauspiele I.

h. Kreuz, das Spiel vom heil. Kreuz, ed. A. v. Keller, Fastnachtsspiele N. 125.

L. Kulmann, Wittfrau, ed. J. Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert I.

Künzelsauer Frohnleichnamsspiel, s. T. Mansholt, Das K. F. 1892.

A. J. V. Leroux de Lincy et Fr. Michel, Recueil de farces. Die einzelnen Hefte haben besondere Paginierung.

Lichtenth. Mkl., Lichtenthaler Marienklage, ed. R. Froning S. 251.

Lope de Vega Carpio, übersetzt bei M. Rapp, La esclava e su galan nach einem Einzeldruck o. O. und J.

Ludus Coventriae, ed. J. O. Halliwell, London 1841.

Luz. Grabl., Luzerner Grablegung von Mathias Gundelfinger, ed. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 131. Es ist eine Grablegung, kein Theil eines Osterspiels, wie

der gut erhaltene Schluss zeigt. Aber der überlieferte Titel lautet: *ludus de resurrectione Christi.* Wenn es beim Personenverzeichniss und der Processionsordnung S. 121 heisst: *personae ad ludum depositionem* (sic) *Jesu acturae,* so bezieht sich das, wie die abweichenden Rollennamen zeigen, auf ein anderes Stück.

Luzerner Marienklage, ed. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 202.

M. Magd., Maria Magdalena ed. K. F. Kummer, Erlauer Spiele, S. 95.

H. R. Manuel, Weinspiel, s. N. Manuel, ed. J. Bächtold S. 305.

N. Manuel, ed. J. Bächtold.

Chr. Marlowe, ed. A. Dyce 1850. Tamburlaine auch ed. Breymann-Wagner.

Mastr. Pass., Mastrichter Passionsspiel, ed. H. F. Massmann Zs. II, S. 303.

Meinloh von Sevelingen, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 11.

St. Meinrads Leben, Ein geistliches Spiel von St. Meinrads Leben und Sterben, ed. Gall Morel, Litterarischer Verein.

W. Meyer, Der ludus de Antichristo, Sitzungsberichte der k. bayerischen Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Classe 1882.

V. Michels, Studien über die ältesten deutschen Fastnachtsspiele QF. 67. Strassburg 1896.

Miracles de Nostre Dame, ed. G. Paris et U. Robert, Société des anciens textes français.

Molina, s. Tirso de Molina übers. bei Rapp.

L. J. N. Monmerqué et F. Michel, Théâtre français au moyen-âge.

MSF., Minnesangs Frühling, ed. Lachmann-Haupt.

Münch. Mkl., Münchener Marienklage, ed. F. Pfeiffer Altdeutsche Blätter II, S. 373.

Muri. Ost. H., Murier Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. Froning S. 228.

Naogeorgus, Pammachius, ed. J. Bolte und E. Schmidt. Lateinische Litteraturdenkmäler. Judas 1552.

Neidhart von Reuenthal, ed. M. Haupt.

Nicolaus, ed. Gall Morel, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1859, S. 207. S. Zs. XXXVI, S. 238.

Nürnb. Ostf., Nürnberger Osterfeier, ed. R. Froning S. 17.

Passion von St. Stephan, ed. A. Camesina, Berichte und Mittheilungen des Alterthumvereins zu Wien X (1869), S. 327.

Petit de Julleville, Histoire du théatre de France, I, II Mystères, V Répertoire du Théâtre comique.

Prag. Mkl., Prager Marienklage I, ed. A. Schönbach, Ueber die Marienklagen S. 55.

M. Rapp, Spanisches Theater.

Red. Ost. H., Redentiner Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. R. Froning S. 123.

Burggraf von Regensburg, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 16.

Reimar, ed. Lachmann-Haupt, MSF. S. 150.

J. Reuchlin, Sergius, ed. H. Holstein, J. Reuchlin's Komödien.

Rhein. j. Tag, Rheinauer Spiel vom jüngsten Tag, ed. F. J. Mone, Schauspiele des Mittelalters I, S. 273.

J. Ruff, Adam und Heva, ed. H. M. Kottinger, Bibliothek der deutschen Nationallitteratur XXVI. Das neue Tellenspiel, ed. J. Bächtold, Schweizerische Schauspiele III. Von des Herrn Weingarten, ed. B. Wyss, a. a. O. III.

H. Sachs, ed. A. v. Keller (-Goetze). Litterarischer Verein. Fastnachtsspiele, ed. Goetze. Neudrucke deutscher Litteraturwerke.

W. Schmelzl, Samuel und Saul, ed. F. Spengler. Wiener Neudrucke, N. 3.

Sotternien, ed. H. E. Moltzer, Dramatische Poëzie.

W. Spangenberg, Ausgewählte Dichtungen (Ganskönig, Saul, Mammons Sold, Glückswechsel), ed. E. Martin. Elsässische Litteraturdenkmäler IV.

Stade's Weihnachtsspiel, ed. F. v. Stade, Specimen lectionum antiquarum 1708, S. 34.

Sterzinger Christi Himmelfahrt, Ludus de ascensione domini, ed. A. Pichler, Innsbrucker Gymnasialprogramm 1852.

Sterz. Mkl., Sterzinger Marienklage, ed. A. Pichler, Ueber das Drama des Mittelalters in Tirol, S. 115.

Sterz. M. Lichtm., Sterzinger Maria Lichtmessspiel, ed. A. Pichler a. a. O. S. 99.

Sterz. Ost., Sterzinger Osterspiel, ed. A. Pichler a. a. O. S. 143.
T. Stimmer Comedia, ed. J. Oeri.
Strassburger Dreikönigsspiel, ed. C. Lange, Zs. XXXII, S. 412.
Teg. Ant., Tegernseer Antichristspiel, ed. R. Froning, S. 206.
Theoph. Helmst., Theophilusspiel nach der Helmstädter Handschrift, ed. H. Hoffmann, Theophilus 1854, S. 51. Nach Creizenach I, S. 234 könnte die Handschrift noch ins 13. Jahrhundert fallen.
Theophilus Stockh., Theophilusspiel nach der Stockholmer Handschrift, ed. H. Hoffmann, Theophilus 1854, S. 3.
Theoph. Trier., Theophilusspiel nach der Trierer Handschrift, ed. Hoffmann, Theophilus 1853.
Tirso de Molina, übersetzt bei Rapp.
Towneley Mysteries, Surtee Society, London 1836.
Trier. Mkl., Trierer Marienklage, ed. H. Hoffmann, Fundgruben I, S. 270; Ph. Wackernagel, Deutsches Kirchenlied II, S. 347. Die Handschrift dieses Stückes, welche auch das Trierer Osterspiel enthält und früher dem 15. Jahrhundert zugewiesen wurde, ist Froning jetzt geneigt ins 14. Jahrhundert zu setzen.
Trier. Ost., Trierer Osterspiel, ed. R. Froning, S. 49.
N. Udall, Ralph Roister Doister, ed. Dodsley-Hazlitt, A select collection of old english plays III.
J. E. Wackernell, Die ältesten Passionsspiele in Tirol.
B. Waldis, Der verlorne Sohn, ed. G. Milchsack. Neudrucke deutscher Litteraturwerke.
Walther von der Vogelweide, ed. K. Lachmann.
Wien. Ostf., Wiener Osterfeier, ed. K. F. Kummer, Zs. XXV, S. 251.
Wien. Ost. H., Wiener Osterspiel mit Höllenfahrt, ed. H. Hoffmann, Fundgruben II, S. 297.
Wien. Pass., Wiener Passionsspiel, ed. R. Froning, S. 305.
S. Wild, Passionsspiel, ed. A. Hartmann, Das Oberammergauer Passionsspiel, S. 101.
Wolf. Mkl., Wolfenbüttler Marienklage, ed. O. Schönemann, Der Sündenfall und Marienklage, S. 129.
Wolf. Ost., Wolfenbüttler Osterspiel, ed. O. Schönemann a. a. O. S. 149.

Wolf. Sünd., Wolfenbüttler Sündenfall, ed. O. Schönemann a. a. O. S. 1. Vielleicht der erste Theil eines Passions- oder Frohnleichnamsspiels; s. Creizenach I, S. 229. Die Verse 118 ff. könnten die Passion als Inhalt des ganzen Stückes andeuten.

York plays, ed. L. Toulmin Smith, Oxford 1885.

Zehn Jungfr., Das Spiel von den zehn Jungfrauen, ed. L. Bechstein, Das grosse thüringische Mysterium.

O. Zingerle, Sterzinger Spiele, ed. O. Zingerle. Wiener Neudrucke.

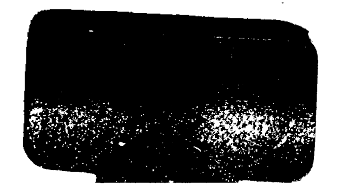
Zs., Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur.

Zs. f. d. Ph., Zeitschrift für deutsche Philologie.

Inhalt.

Ausgegeben am 8. Juni 1896.






Digitized by Google